

*A (in)consciência da Fotografia –
da imagem como transparência do real à opacidade crítica*

Inês Carolina Farinha Dionísio

**Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação
Área de Especialização em Comunicação e Artes**

Outubro, 2016

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação, área de especialização de Comunicação e Artes, realizada sob a orientação científica de Margarida Medeiros.

**A (IN)CONSCIÊNCIA DA FOTOGRAFIA –
DA IMAGEM COMO TRANSPARÊNCIA DO REAL À OPACIDADE CRÍTICA**
**[The (un)consciousness of photography –
the image as transparency of real to critical opacity]**
INÊS CAROLINA FARINHA DIONÍSIO

RESUMO

A dissertação *A (in)consciência da fotografia – da imagem como transparência do real à opacidade crítica* trata-se de uma investigação sobre o mito da fotografia que encontra na imagem uma cópia do real. A partir de uma opacidade crítica, Walter Benjamin, Roland Barthes, Vilém Flusser e outros pensadores fundamentam a pesquisa sobre este medium, a sua história, efeitos e práticas que suportam a alienação social face à experiência e memória do mundo. A difícil aceitação da fotografia enquanto arte permite que esta se torne um objecto de crítica sobre as práticas que definem o seu valor. É pela revolução estética iniciada pelo realismo literário do séc.XIX que o testemunho e a ficção ficam dependentes de um mesmo regime de sentido, possibilitando a exploração dos limites da tradução do real. Para apontar para uma opacidade teórica, críticos e fotógrafos não só revelam a inconsciência, mas também as propriedades específicas que esta imagem transporta para a memória dos tempos e imaginação do real. Por esse motivo destaca-se o trabalho desenvolvido por Stephen Shore e Sophie Calle que, a partir da ilusão de uma cópia do mundo, pesquisam a possibilidade da experiência de uma imagem na fotografia.

Palavras-chave: Fotografia, Real, Transparência, Imagem, Crítica, História

ABSTRACT

The dissertation *The (un)consciousness of photography – the image as transparency of the real to critical opacity* is an investigation about the myth of photography that finds in the image a copy of the real. From a critical opacity, Walter Benjamin, Roland Barthes, Vilém Flusser and other thinkers underlie a research about this medium, its history, purpose and practices that support social alienation to the experience and world's memory. The difficult acceptance of photography as art allows it to become an object of criticism of practices that define its value. It is the aesthetic revolution initiated by literary realism that makes testimony and fiction dependent to the same system of meaning, allowing the limits exploration of the real's translation. To point to a theoretical opacity, critics and photographers not only reveal the unconscious, but also the specific properties that this image carries to the memory of times and to the real's imagination. For this reason one may highlight the work of Stephen Shore and Sophie Calle that, from the illusion of a copy of the world, search the experience possibility of an image in photography.

Keywords: Photography, Real, Transparency, Image, Criticism, History

ÍNDICE

Introdução.....	1
Capítulo I	3
I. 1. O aparecimento da auto-representação da natureza	3
I. 2. A imagem transparente.....	8
I. 3. A imagem mágica.....	16
Capítulo II	26
II. 1. O imaginário universal.....	26
II. 2. O inventário do mundo.....	31
II.2.1. A fotografia como documento.....	32
II.2.2. O carácter documental da fotografia.....	34
II. 2.3. A fotografia amadora.....	37
II. 2.4. A fotografia como arte.....	39
II. 3. Imaginar o real.....	43
Capítulo III: A consciência da fotografia.....	50
III. 1. Entre Stephen Shore e Sophie Calle.....	51
III. 1.1. Para um outro inventário.....	54
III. 1.2. Pesquisas para uma imaginação do real.....	65
Conclusão.....	77
Bibliografia.....	80
Lista de Figuras.....	86

INTRODUÇÃO

A dissertação *A (in)consciência da fotografia – da imagem como transparência do real à opacidade crítica* procura reflectir sobre o estado de inconsciência que acompanha a história da fotografia e ainda hoje define nesta imagem uma cópia do real. Para investigar sobre o motivo que alimenta a crença na fotografia, destaca-se a opacidade crítica protagonizada por vários autores que reflectem sobre a percepção, a história, os discursos, efeitos, práticas que construíram na fotografia a imagem transparente de uma linguagem universal.

Dividida em três capítulos, no primeiro capítulo apresentam-se os testemunhos de Louis Daguerre e Fox Talbot que inauguram o mito da fotografia ao defenderem nas suas invenções o aparecimento de uma auto-representação da natureza. Pelo reconhecimento deste mito na actualidade, aponta-se para o que constrói a hipótese de transparência da fotografia enquanto medium, imagem transparente do mundo. Do trabalho desenvolvido por Friedrich Kittler e Marshall McLuhan sobre o aparecimento dos mediuns do séc.XIX recua-se à reflexão de Walter Benjamin, *A Pequena História da Fotografia*, para apontar para o primeiro momento de uma crítica que reconhece as particularidades da fotografia e as suas consequências sociais. Reflectindo sobre o que é a fotografia a partir de *A Câmara Clara* de Roland Barthes, destaca-se as características únicas desta imagem e a relação que esta estabelece enquanto certificado de presença, “Isto Foi” e também imagem mágica e motivo de loucura. Na conclusão deste capítulo, a filosofia de Vilém Flusser esclarece o motivo de uma recepção mágica face à fotografia e a alienação que a crença numa imagem técnica produz no não reconhecimento da sua mediação.

No segundo capítulo aponta-se para um conjunto de indícios, discursos, premissas que justificam a crença da fotografia. O surgimento da sociedade burguesa, do capitalismo, do positivismo do séc. XIX divide a prática da fotografia numa imagem que serve de documento, testemunho, recordação e arte. Pela difícil aceitação da fotografia enquanto arte, destaca-se a forma como o discurso artístico permitiu a diluição dos discursos da fotografia, da diferença entre a imagem de afecto e de testemunho, fetiche e documento. Pelo caminho preparado pelo Realismo literário do séc.XIX, a diluição dos discursos da fotografia responde também à diluição do sistema

de representação que diferencia o testemunho da ficção, a História das histórias e questiona o universalismo de um sistema de representação. Em oposição a este, destaca-se a necessidade de imaginar o real a partir da consciência do fotógrafo e do crítico. Para uma imagem apesar de tudo, a fotografia deve servir-se de circuitos que permitam que esta não se transforme numa cópia, mas numa imagem penhorada e em devir. É pela diluição dos discursos da fotografia, pelo questionamento do cânone de representação do realismo, que se destaca uma outra investigação sobre a memória dos tempos protagonizada pelo questionamento dos fundamentos do seu arquivo.

No terceiro capítulo reconhece-se no trabalho de Stephen Shore e Sophie Calle uma fotografia que revela um outro inventário e uma imaginação do real. No seguimento da apresentação teórica, o trabalho destes fotógrafos concretiza uma exploração crítica pela forma como a partir da transparência da fotografia se pesquisa sobre a experiência de uma imagem. Para um outro inventário, a fotografia enquanto documento deixa de servir de ilustração e passa a reflectir uma ordem e montagem realizada por um indivíduo. Esta encontra-se justificada por uma narrativa sem limites entre o ficcional e o real. O banal, quotidiano e comum servem a criação de uma imagem em devir que se aproxima da vontade crítica de emancipar da História universal a memória dos tempos. Desta forma, em oposição à ilusão de uma sociedade de imagens tanto Sophie Calle como Stephen Shore constroem uma opacidade crítica dentro do medium da fotografia.

Para apresentar os desejos que fundamentam o mito da fotografia, destaca-se a crítica que procura aprofundar os princípios da inconsciência deste medium, e também da sua consciência, no reconhecimento das propriedades específicas e das possibilidades que a fotografia transporta para a memória dos tempos e a imaginação do real.

1.1. O APARECIMENTO DA IMAGEM DA NATUREZA

A 7 de Janeiro de 1839, o cientista Dominique François Arago, director do Observatório de Paris, apresentou à Academia de Ciências de França uma invenção, o Daguerreótipo. Esta data marcou o aparecimento da fotografia, uma descoberta que o governo francês tornava acessível ao mundo ao adquirir e comercializar a invenção da sociedade de Sr. Nicéphore Niépce com Louis Jacques Mandé Daguerre.

As bases para o daguerreótipo começaram a ser trabalhadas antes deste anúncio. Em 1826, o Sr. Nicéphore Niépce tenta obter junto da *Royal Society* o reconhecimento para uma outra invenção, a Heliografia¹. Este processo segundo Niépce permitia reproduzir espontaneamente, pela acção da luz, as imagens recebidas na câmara escura (Niépce, 2013: 25). Sem o reconhecimento da Royal Society, Niépce viaja para França e por consequência junta a sua pesquisa com a do pintor e encenador Louis Daguerre, que também procurava o melhor processo para fixar estas imagens. Na pesquisa do processo da heliografia, Niépce adquiriu conhecimentos sobre o funcionamento de certos compostos químicos e a sua relação com a luz. Já Daguerre inventara o Diorama, um teatro em que os parisienses podiam ver imagens pintadas sobre um grande ecrã iluminado por trás (Bell, 2009: 323), conduzindo uma investigação sobre a câmara escura e os seus efeitos.

O daguerreótipo aparecia como o melhor resultado de uma longa investigação que Daguerre e Niépce (e o seu filho Isidore, que sucede Niépce depois deste morrer) desenvolveram, com uma imagem mais nítida e rápida que a Heliografia. Ao contrário desta, o daguerreótipo foi reconhecido pela Academia de Ciências de França que adoptou a descoberta e se orgulhou de a poder proporcionar generosamente ao mundo inteiro (Arago, 2013: 43).

Em 1839, a França disponibilizava o processo do daguerreótipo e em Inglaterra, a Royal Society reconhecia um novo processo fotográfico. O seu autor era William Henry Fox Talbot e após alguns melhoramentos este processo mostrava-se mais fácil e acessível que o daguerreótipo, acabando com o problema das imagens serem demasiado

¹ Alguns críticos e historiadores reconhecem a primeira fotografia na Heliografia de Niépce, como faz Roland Barthes no seu livro *A Câmara Clara*, e Susan Sontag em *Ensaio sobre Fotografia*. Geoffrey Batchen diz ser um erro este reconhecimento (Batchen, 2011: 262).

espelhadas e de não ser possível fazer várias cópias de uma imagem (Trachtenberg, 2013: 23).

Como Fox Talbot afirmara, 1839 pode ser considerado o ano da primeira divulgação pública da fotografia, mas antes já outros tinham trabalhado sobre esta arte (Talbot, 2013: 53), tornando-se duvidosa a autoria da sua invenção e incorrecto o reconhecimento dado a Daguerre e Niépce pela descoberta.

Desde o final do séc. XVIII, início do séc. XIX, em várias partes do mundo encontram-se investigadores que experimentam fixar as imagens da câmara escura. Para Geoffrey Batchen é estranho a fotografia só ter “aparecido” em 1839, pois a câmara escura já era usada há muito tempo², e o conhecimento científico tinha capacidade para responder a este processo antes desta data (Batchen, 2001: 4). Contudo, só com Daguerre é que a fotografia se torna um processo público e acessível sendo anunciado como algo que não exige qualquer conhecimento de desenho nem destreza manual (Arago, 2013: 39), tornando-se muito popular após a sua divulgação.

Para anunciar o seu processo e destacar-se do daguerreótipo, entre 1844 e 1846 Fox Talbot publica *The Pencil of Nature*, onde explicava como lhe surgira a ideia de fixar as imagens da câmara escura antes de Daguerre apresentar o seu processo, e de pensar:

...como seria maravilhoso se fosse possível fazer com que estas imagens naturais se imprimissem duradouramente a si mesmas e ficassem fixadas no papel! (Talbot, 2013: 47).

Apesar de procurar distinguir-se da invenção de Daguerre, o seu desejo mantém-se próximo do daguerreótipo anunciado como um processo químico e físico que dava à natureza a oportunidade de se reproduzir a si mesma (Daguerre, 2013: 33). Com algumas divergências sobre a data do surgimento da fotografia, o momento do seu reconhecimento aponta para um desejo social entendido como universal³. Este desejo

² Aristóteles já descreve o funcionamento deste instrumento no séc.IV a.C. No séc. XVI, com a inserção de lentes, a imagem projectada na câmara escura deixa de ficar invertida e no séc.XVII a redução do seu tamanho permite criar uma câmara obscura portátil, deixando de ser uma câmara em que o homem tem que entrar para utilizar (Amar, 2007: 12).

³ Dominique François Arago na apresentação do daguerreótipo destaca o papel do estado Francês em disponibilizar ao mundo inteiro o processo da fotografia. Após este anúncio, outros países reivindicaram a autenticidade desta invenção apontando para a existência de processos e investigações semelhantes não divulgados (Batchen, 1997: 50). Este desejo tido como universal acontece principalmente no mundo

procurava um processo que dava a oportunidade da natureza se representar, um discurso estabelecido na sociedade que tornava possível mais do que o aparecimento da fotografia (Batchen, 2001: 5) o aparecimento de uma imagem que era a auto-representação da natureza.

The Pencil of Nature foi o primeiro livro ilustrado com fotografias onde Fox Talbot enunciou a sua experiência. Com 22 fotografias coladas, cada uma é acompanhada por um texto que descreve o processo ou que fala sobre o que se pode encontrar, interpretar, obter com uma fotografia.

Mais do que revelar as possibilidades do seu processo, Talbot escreve os desejos que a fotografia prometia cumprir. Entre esses desejos está a capacidade de se ter uma imagem que registre a natureza e mantenha o momento da sua percepção (Batchen, 2001: 15). Ao mesmo tempo, esta era uma imagem que respondia ao olho da câmara e não ao olho humano (Talbot, 1969), dando mais detalhes e pormenores da natureza do que os encontrados pelo homem no mundo, onde a sua construção não dependia da subjectividade de um sujeito, mas da objectividade de um processo físico e químico que permitia uma imagem neutra.

The Pencil of Nature foi o primeiro livro de fotografia e neste é descrito como a natureza se pode reproduzir numa forma esperada pela sociedade. Para Michael Charlesworth, Fox Talbot cria um mito à volta das suas fotografias falsificando o que diz ser a sua realização. A fotografia de ‘A scene in a Library’ não é tirada dentro da biblioteca como Talbot relata, mas num espaço exterior onde a luz solar permitiria a exposição desta imagem. O seu resultado seria impossível dentro de um espaço interior porém a indicação confirma o desejo de ter um lápis da natureza que permita “tudo”. Também quando Talbot escreve sobre a perspectiva, referindo-se a duas fotografias da mesma escultura, a perspectiva é tida como uma descoberta da natureza e não uma construção humana usada desde o século XVI para simular um plano tridimensional numa imagem plana (Charlesworth, 1995: 213).



Fig. 1 - William Henry Fox Talbot, *A Scene in a Library*, -1844.

Ao sugerir que a fotografia é o pincel da natureza, Fox Talbot “esconde” que a fotografia responde a uma construção, uma escolha, uma selecção programada por um processo. Para Michael Charlerworh, este livro mostra como a fotografia enquanto imagem reproduzida pela natureza é um mito criado desde o início da sua história mantido pelo desejo de ter uma imagem transparente, uma imagem que mostre o mundo através de um processo que se deseja exclusivamente químico e físico e por isso com um valor neutro (Charlesworth, 1995: 207). Charlerworth sugere que este mito funciona como um discurso, uma forma de poder que atribui à fotografia o valor de verdade por esta ser o resultado de uma acção da natureza e não de uma construção do homem. Essa forma de poder está inscrita no desejo que precede o aparecimento da fotografia e a sua rápida divulgação.

As possibilidades que Talbot diz existirem na descoberta da fotografia são a concretização de um desejo semelhante em Daguerre e outros investigadores que procuravam fixar as imagens da câmara escura. Estes queriam ter uma imagem mais rápida e fiel da natureza ou fixar as projecções da câmara escura pelo seu fascínio.

Não é um génio individual que inventa a fotografia mas a cultura ocidental (Batchen, 1997: 52), e *The Pencil of Nature* não é o único documento onde se pode encontrar um exemplo deste desejo que acompanha o surgimento da imagem da natureza. Contudo, este foi o primeiro livro com fotografias que “inaugurou” o discurso

de uma imagem neutra que sem a manipulação do homem mostra o real disponível para ser visto: a realidade. Mesmo na era digital, a fotografia mantém-se uma auto-representação da natureza, uma imagem neutra (Charlesworth, 1995: 207) que esconde o que faz a sua construção. Olhar uma fotografia continua a ser olhar a natureza, o mundo.

A fotografia aparece num período marcado por várias transformações sociais, económicas, científicas, artísticas que tornam o desejo de ter uma imagem da natureza, um desejo comum e urgente.

A vontade ou a necessidade de ter uma imagem que permitia um registo neutro do mundo, revelava o funcionamento da natureza para que a história pudesse guardar um registo fiel e a ciência ganhasse um novo meio para saber mais além do que o homem conseguia ver. Como uma nova ferramenta, a fotografia apoiava a pesquisa do positivismo sobre o mundo criando numa imagem o estatuto de prova.

A classe burguesa dominante encontra neste novo meio o instrumento para o seu retrato e registo. A sociedade de todos os homens recorre à fotografia como meio de representação mas também de observação que serve de identificação, de observação do mundo e do próprio homem.

O desejo que torna possível a fotografia instaurar-se como a imagem da natureza responde a várias vontades. Entre elas, a de ter meios não humanos transmitia a confiança do conhecimento não estar dependente de uma subjectividade mas de uma objectividade, que permitia produzir uma representação verdadeira onde o mundo era conhecido a partir da sua aparência.

Ainda hoje a fotografia responde a este desejo reconhecido num mito que faz da fotografia uma imagem que apresenta o mundo. A frágil e difícil enunciação de desejos e vontades que preparam este mito ocorre, segundo Michel Foucault, porque se mantém presente a forma de pensar sobre as coisas que levou ao aparecimento da fotografia (Foucault, 2014: 309).

Porém, também como tentaram os primeiros fotógrafos, ainda hoje a fotografia continua a ser difícil de definir. Ela continua a ser a auto-representação da natureza, a

imagem objectiva do mundo criada por um sujeito. A fotografia mantém o mito que levou ao seu surgimento, o mito de que esta é uma imagem transparente, uma imagem neutra, uma imagem da natureza e por isso detentora dos factos do mundo e da verdade. Como Fox Talbot aponta, ela é uma imagem que “transcende” a compreensão humana, sendo possível encontrar numa fotografia um referente que não se viu no momento em que a fotografia foi tirada (Talbot, 1969).

I.2. A IMAGEM TRANSPARENTE

O aparecimento da fotografia coincide com o aparecimento de novos meios que alteram a forma como o homem se expressa, comunica e relaciona. As técnicas artísticas, os meios de expressão e comunicação transformam-se para responder às necessidades presentes no início do séc.XIX. Com a revolução francesa, industrial e capitalista, procuram-se meios de comunicação e expressão mais acessíveis, rápidos e automáticos. A fotografia não só libertava a mão pela primeira vez do processo de reprodução de imagens (Benjamin, 2006: 209), como faz com que a representação do real deixe de se construir a partir de um processo de sintetização para se realizar através de um processo automático (McLuhan, 1996: 190). Este processo rápido e possível de se reproduzir continha algo que ultrapassava os métodos de representação, o depender de um objecto que permite formar automaticamente uma imagem da natureza mais rigorosa, precisa e não determinada pela capacidade de expressão humana.

Com a fotografia o homem deixa de desempenhar uma função com um instrumento (como acontecia com o desenho ou a pintura) para passar a usar uma máquina que desempenha uma função pelo homem. Esta máquina não era apenas uma “prótese” que auxiliava a representação de imagens, mas um sistema que imprimia uma imagem através de meios inumanos. A essência do homem escapava para um aparelho (Kittler, 1999: 16) e o seu sistema perceptivo era simulado por uma máquina que alterava a forma como a natureza se apresentava e percepcionava.

Na fotografia, imagem natural de um mundo que não sabíamos que podíamos ver; a natureza faz finalmente mais do que imitar a arte: ela imita o artista. (Bazin, 2013: 265)

A fotografia é apresentada como a auto-representação da natureza e como a natureza que imita o artista. Niépce, Daguerre, Talbot, todos eles parecem coincidir

sobre o mesmo desejo de fixar as imagens da câmara escura, mas todos deixam em aberto o que é a fotografia ou caracterizam-na a partir da contradição de ser um lápis, criação humana, pertencente à natureza.

Apesar da sua difícil definição, a fotografia é estudada por áreas distintas que fazem desta uma imagem da natureza, sociedade, arte, ciência, história, afecto. Marshall McLuhan enquadra a fotografia na sua teoria dos media. Para este, todos os media são extensões de alguma faculdade humana, física ou psíquica (McLuhan, 2001: 26) e no caso da fotografia é a visão que é prolongada. O conjunto de lentes que permite a inversão das imagens projectadas na câmara escura simula o automatismo que anula a inversão da impressão visual projectada na retina do olho. Prolongando a visão, a lente cumpre com a sensação de uma visão correcta, de uma distorção anulada pela tradução de uma linguagem, cultura (McLuhan, 1996: 191).

Para Friedrich Kittler a fotografia não é uma extensão de uma faculdade humana, mas um meio que contém um discurso próprio, transparente pela forma como se enuncia. Em *Gramophone, Film, Typewriter*, Kittler faz uma análise sobre os discursos dos media que surgem no séc.XIX e alteram a percepção humana com a industrialização dos sentidos. Estes substituem as técnicas artísticas por medias técnicos que através de processos isolados transformaram-se em sistemas completos de recepção e reprodução (Kittler, 2011: 8). A fotografia funciona como um destes medias, como um medium que através da percepção visual do homem estabelecia uma relação com o mundo. O termo medium aproxima-se da “medium” do Espiritismo do séc. XIX. A fotografia é semelhante à medium, pois ela simula um contacto através de um “corpo” que se apresenta ausente na mensagem que transmite e sobre o qual se espera uma neutralidade.

A fotografia é uma imagem transparente porque nela não se encontra presente o que faz aparecer o mundo. Ao olhar-se uma fotografia olha-se a natureza. Em vez de se encontrar a imagem de um referente é o referente que é percebido. Para que as percepções sensoriais se possam fabricar é preciso que algo deixe de se escrever, de se apresentar em si (Kittler, 1999: 3) e é isso que acontece com a fotografia e a sua possibilidade de representar o mundo.

Desde o aparecimento da fotografia que se procura o melhor processo para que as imagens não sejam tão espelhadas como os primeiros daguerreótipos. O desejo que leva à instauração da fotografia como imagem da natureza consiste na procura deste processo onde o meio que apresenta um conteúdo não se enuncia, é dado como um medium que estabelece o contacto com o que nele se apresenta.

A sua semelhança promove a transparência da fotografia, mas esta transparência não depende exclusivamente da sua parecença. Ainda antes do aparecimento da fotografia, a escrita era o medium dominante na relação do homem com o mundo. Este domínio acontece porque a escrita foi a primeira técnica que permitiu ao homem descrever, traduzir o espaço à sua volta e servir-se de um meio para fazer um registo de conhecimento e memória. Através de um código, a escrita possibilitou a tradução de acontecimentos e a enunciação de testemunhos acessíveis para aqueles que escreviam e liam⁴.

No séc. XVIII, com a educação de um maior número de pessoas através do papel, a escrita torna-se um medium que constrói a história do mundo e da natureza (Kittler, 1999: 8). A generalização do ensino permite que mais pessoas tenham acesso à leitura e conhecimento através da escrita, e também à escrita enquanto meio de comunicação, registo, testemunho e entretenimento (Kittler, 1999: 9). No séc. XIX, Mallarmé disse que tudo o que existia no mundo, existia para acabar num livro (Sontag, 2012: 32), mas esse livro como a literatura não é feito por nada mais nada menos que 26 letras (Kittler, 1999: 14).

O aparecimento da máquina de escrever responde a uma urgência e necessidade social de ter uma máquina que tornasse a escrita mais rápida, acessível e legível para um maior número de leitores e escritores. Ela deixa de ser só um código para se tornar num código usado por uma máquina da qual o homem não tem o controlo absoluto e que elimina a sua presença. A máquina de escrever apoia a impressão tipográfica, a imprensa e a reprodução de livros. Este medium renovado publicita uma “memória universal” que se realiza nas notícias, registos e recuperação de textos antigos. Como medium, a máquina de escrever altera a relação que o homem tem com a escrita. São 26

⁴ A escrita é aqui entendida como a primeira técnica de representação que parte de um código. Na página 22, através do pensamento de Vilém Flusser, aponta-se para a transformação que esta criou face às imagens pré-históricas, que também podem ser consideradas como a primeira técnica de representação.

letras que limitam o testemunho através da palavra escrita sem que seja notória a sua constituição e 26 sinais que constroem essas letras.

Friedrich Kittler aponta para a transparência do medium como algo que não se reconhece pela dominância que este tem na relação do homem com o mundo. A escrita só deixa de ser transparente para o arqueólogo quando aparecem novas técnicas que alteram a percepção (Kittler, 1999: 5). Já Marshall McLuhan, em *The Medium is the Message*, refere que no conteúdo de um medium está sempre outro medium (McLuhan, 1996: 8). Na relação com o mundo, a fotografia constrói as hipóteses da sua transparência através de dois mediuns existentes: a escrita e a pintura.

O desejo de obter a imagem mais semelhante do mundo encontra-se na pintura do Renascimento e a perspectiva é uma das técnicas que o realizam. A perspectiva permitiu à pintura construir uma percepção transparente, aliada à capacidade de encontrar num plano bidimensional a simulação de um plano tridimensional entendido como real. Esta transparência criada culturalmente apresenta-se como um dado natural contrariado pela incompreensão da perspectiva por parte de algumas culturas (McLuhan, 1996 :191).

Também a recepção da fotografia como imagem transparente pode ser contrariada por culturas que não percebem na fotografia um referente real. Em *Sobre a Invenção do Significado da Fotografia*, Allan Sekula refere o exemplo de uma bosquímana que só consegue reconhecer o seu filho numa fotografia com as indicações do antropólogo que realiza esta experiência, Melville Herskovits. Allan Sekula destaca o falso universalismo que apoia a fotografia tida como imagem da natureza. Só depois da bosquímana perceber que o pedaço de papel da fotografia pressupõe uma leitura é que ela consegue encontrar nele um registo do real. Como a escrita, também a fotografia se constrói sobre um código, ainda que este não parta inteiramente da acção do homem, a sua compreensão pressupõe uma literacia (Sekula, 2013: 388).

A escrita aparece como um medium acessível para quem conhece os seus códigos, no caso da fotografia esta tornou-se acessível por responder aos códigos já instaurados na sociedade. O homem ocidental consegue reconhecer a perspectiva e a fotografia, mas esta universalidade faz parte de um processo cultural e não natural. Quando Fox Talbot e outros fotógrafos alteram o resultado obtido com a exposição de uma fotografia, estes

procuram também o melhor processo para revelar a naturalidade reconhecida socialmente.

Ao ser entendida como imagem transparente, a fotografia termina com o monopólio da escrita enquanto medium universal. A fotografia instaure-se como um mito que faz desta um medium ainda mais transparente, pois ao contrário da escrita e da pintura, a fotografia não age sobre o simbólico (Kittler, 1999: 11). Ela não é recebida como tradução ou representação, mas como apresentação.

A relação que o homem tem com o mundo altera-se com o aparecimento de novos mediums. A escrita deixa de ser um medium dominante e carece de outros meios para comprovar a veracidade de factos, constituir-se como prova. A fotografia serve de suporte do testemunho e da memória. A ela é atribuído um discurso de verdade:

...a fotografia é vista como uma representação da própria natureza, como uma cópia não mediatizada do mundo real. O próprio meio é considerado transparente. As proposições transmitidas através dele são imparciais e, portanto, verdadeiras.
(Sekula, 2013: 389)

Entendida como prova, documento, a fotografia instaure-se na sociedade como meio de memória para a história universal e individual. Porém, Friedrich Kittler salienta que não é a percepção do homem que fica na memória criada por um medium, mas a percepção do próprio medium (Kittler, 1999: 10).

O medium domina a relação que o homem tem com o mundo e por consequência ele próprio constrói a experiência do mesmo. Torna-se evidente na fotografia que a imagem da natureza parte de uma escolha, selecção, mas a sua transparência não revela o que faz aparecer, apenas o fragmento do mundo que é apresentado.

A transparência da fotografia deve-se também a uma ausência crítica do fenómeno que esta inicia ao apresentar-se como imagem da natureza e se constituir socialmente como uma auto-representação da mesma, uma imagem neutra que realiza o mito referido por Michael Charlesworth.

O estudo dos media que autores como Friederich Kittler e Marshall McLuhan desenvolvem a partir da segunda metade do séc.XX, tornam visíveis os efeitos sociais e as transformações que o aparecimento dos media do séc.XIX provocaram na relação do homem com o mundo e a alteração da sua percepção. Antes destes, destaca-se o

trabalho de Walter Benjamin que na escassez de uma reflexão histórica e filosófica sobre a fotografia faz uma crítica às consequências sociais provenientes desta técnica.

Em 1931, Walter Benjamin publica a sua *Pequena História da Fotografia*, contando uma história que vai desde a apresentação do daguerreótipo de Dominique François Arago até ao momento em que escreve este texto. A partir de uma selecção pessoal de fotografias, fotógrafos e relatos de impressões deste meio, Benjamin destaca nos 90 anos de existência da fotografia os diferentes efeitos, recepções, usos que esta adquiriu, e a sua evolução técnica.

Walter Benjamin reconhece na fotografia não a imagem da natureza que o homem percebe, mas a imagem que a câmara torna visível.

A natureza que fala à câmara é diferente da que fala aos olhos. Diferente sobretudo porque a um espaço conscientemente explorado pelo homem se substitui um espaço em que ele penetrou inconscientemente. Se é vulgar dar-mos conta, ainda que muito sumariamente, do modo de andar das pessoas, já nada podemos saber da sua atitude na fracção de segundo de cada passo. Mas a fotografia, com os seus meios auxiliares – o retardador, a ampliação - capta esse momento. Só conhecemos este inconsciente óptico através da fotografia, tal como conhecemos o inconsciente pulsional através da psicanálise. (Benjamin, 2006: 246)

Como Fox Talbot referia em *The Pencil of Nature* que a fotografia poderia dar mais a ver do que o que os olhos do homem podiam encontrar no mundo, também Walter Benjamin fala na sua história das fracções de segundo que passam a ser percebidas, os movimentos que deixam de se traduzir numa continuidade para se apresentarem segundo fragmentos. A fracção de segundo torna-se transparente através da fotografia que constrói uma nova visibilidade até então inacessível à percepção humana.

Além da sua *Pequena História da Fotografia*, no ensaio *A obra de arte na era da sua possibilidade técnica* Walter Benjamin repete alguns argumentos para destacar a capacidade que a fotografia tem de reproduzir todo o tipo de situações únicas e servir de meio para nos apoderarmos através de uma imagem de um objecto (Benjamin, 2006: 254). A vontade de reprodução que a fotografia alimenta permite que objectos artísticos impossíveis de reproduzir se tornem acessíveis através de imagens, fazendo com que uma pintura se reproduza infinitamente. Desta forma, Benjamin antecipa o que Roland

Barthes, quase meio século depois iria destacar como a generalização da fotografia que esmagava todas as outras imagens (Barthes, 2010: 129).

Quando escreve esta história, Walter Benjamin reconhece viver num período de decadência da fotografia diferente do séc.XIX, onde encontra a aura deste meio nos pintores e fotógrafos que se distinguiram dos “comerciantes de retratos” do seu tempo. Com a evolução técnica, a fotografia torna-se mais rápida, automática, a imagem do álbum de família e a imagem em “geral” de tudo. Citando a crítica de Charles Baudelaire, também para Benjamin encontrava-se aqui o início de uma nova indústria que se baseava na crença da arte ser uma reprodução fiel da natureza da qual Daguerre era o seu Messias (Benjamin, 2006: 260).

Mas na fotografia deparamos com algo de novo e especial: naquela peixeira de New Haven, de olhos postos no chão com um pudor indiferente e sedutor, permanece algo que não se esgota como testemunho da arte do fotógrafo Hill, qualquer coisa que não se pode reduzir ao silêncio, que reclama insistentemente o nome daquela mulher que viveu um dia, que continua a ser real hoje e nunca quererá ser reduzida a “arte”. (Benjamin, 2006: 246)



Fig. 2 - David Octavius Hill e Robert Adamson, *Peixeira de Newhaven*, 1843-47.

A fotografia traz um testemunho que ultrapassa o olhar o passado pela marca realizada por um artista. A imagem da natureza é uma imagem transparente dominada por uma “magia de ver” que ultrapassa a arte ao apontar para um “real passado” e revelar o que até então era invisível. Esta magia de ver realiza-se com uma técnica que promove um novo tipo de alienação face às imagens através de uma indústria que alimenta a crença de uma realidade bela e livre. Como Walter Benjamin refere, do real

não há vestígio de anjos, riqueza e de liberdade apenas imagens (Benjamin, 1994: 33).

Aliada à ideia de transparência para muito dos seus utilizadores, segundo Walter Benjamin aquilo que é decisivo para a fotografia é a relação dos fotógrafos com a sua técnica (Benjamin, 2006: 252). Salientando o trabalho de Eugène Atget que se dedicou a desmascarar a realidade (Benjamin, 2006: 253) e de August Sander que utilizou a fotografia como um meio de observação para um inventário social, Benjamin elogia estes fotógrafos por contrariarem a alienação com que a fotografia era recebida socialmente e o fim da sua realização, utilização.

Em torno de uma técnica que revelava o mais belo dos mundos, a sua pequena história procurava destacar as transformações que a fotografia criou e como esta se tornou um meio ponderoso de posse e testemunho.

Pouco tempo depois de escrever este texto, o trabalho elogiado de August Sander foi acusado de ser antissocial pelo regime nazi que em 1934 apreende-os exemplares disponíveis do projecto *Antlitz der Zeit* (Rosto do Nosso Tempo) destruindo as suas matrizes. A amostra social consciente e ampla de Sander (Sontag, 2012: 64) que afirmara não procurar descrever nem criticar os vários tipos sociais que apresentava (August Sander *apud* Sontag, 2012: 65), agia politicamente ao propor um outro catálogo social do definido pelo regime.

Já Eugène Atget, ao fotografar a cidade de Paris, destacava o valor documental inerente à fotografia. Durante 15 anos, Atget fotografou todas as manhãs as ruas de Paris à procura de motivos. As suas fotografias eram inquietantes pelo seu vazio (Freund, 1989: 94) e faziam um apelo à legenda, a um texto que explicitasse a consciência do estado do mundo que elas exprimiam (Rancière, 2010a: 160). Para Didi-Huberman, Benjamin destaca Atget pela capacidade que este fotógrafo tinha de se implicar, construir uma experiência, um conhecimento autónomo dos clichés linguísticos e visuais que predefiniam o sentido de uma imagem (Didi-Huberman, 2015: 306).

Tanto Atget como Sander usam a fotografia para revelar um novo mundo disponibilizado pelas hipóteses específicas deste meio. Atget ao partir do real para desconstruir a ficção da realidade criada nele e Sander ao usar a fotografia como um

instrumento de observação social, que permite documentar, registrar, equiparar.



Fig. 3 - Eugène Atget, *Quai d'Anjou, 6h du matin*, 1924.

Estes fotógrafos não faziam da fotografia a arte que Benjamin encontrava na indústria dos comerciantes de retratos. Eles tornavam presente que a fotografia trazia uma nova possibilidade técnica para o registo do real, o seu testemunho através do tempo, emancipando-o dos interesses que o predefiniam. Como testemunha do tempo, a fotografia torna-se um objecto de posse e de poder ao apelar para uma transparência que orienta a percepção humana. Para Walter Benjamin:

...o modo como se organiza a percepção humana – o meio por que se realiza – não é apenas condicionado pela natureza, mas também pela história. (Benjamin, 2006: 212)

E era nesta que se encontrava o meio através do qual a fotografia se tinha tornado transparente, se tinha tornado a técnica que mostrava o mundo repetindo uma selecção, ou a natureza que se fazia aparecer segundo um padrão social.

I.3. A IMAGEM MÁGICA

Em 1980, Roland Barthes publica *A Câmara Clara, Nota sobre a fotografia*. Tal como Walter Benjamin faz uma pequena história da fotografia através de escolhas pessoais, Roland Barthes escreve aqui uma história da fotografia (Batchen, 2011: 260) que parte da relação que o autor tem com várias fotografias⁵. Com 24 imagens a preto e

⁵ Para Geoffrey Batchen *A Câmara Clara* pode ser vista como uma pequena história equiparada à de Walter Benjamin. Estas histórias por não fazerem uma história dos fotógrafos abordam os efeitos sociais

branco e uma polaroid a cores, Roland Barthes escolhe fotografias de fotógrafos conhecidos como Nadar, Richard Avedon, Robert Mapplethorpe e William Klein, duas fotografias de autores desconhecidos, evocando imagens desde a heliografia de Niépce até à *Polaroid*, 1979 de Daniel Boudinet, com a qual inicia o livro.

Na sua última publicação, Roland Barthes estabelecia várias relações entre a fotografia e a sua percepção. Numa pesquisa sobre o que constitui a essência deste meio para saber o que era a fotografia em si (Barthes, 2010:11), Barthes usa a sua experiência, o que vê, sente, pensa. Enquanto *spectator* (espectador) a fotografia é dividida em dois elementos de participação, o *studium* que parte do interesse cultural do que está numa fotografia e o *punctum* que se realiza a partir de um interesse pessoal.

Ao longo do texto, Roland Barthes reconhece que além destes dois elementos, todas as fotografias contêm em si um *punctum* criado pela relação que esta estabelece com o tempo. O *punctum* por um lado, é um suplemento, aquilo que se acrescenta a uma foto e que já lá está (Barthes, 2010: 65), mas também é o tempo que a fotografia congela e perpetua. A fotografia é transportadora de um “Isto Foi” que faz da imagem um certificado de presença (Barthes, 2010: 98) conseguido através de um processo químico e físico que torna presente um vestígio do passado (Barthes, 2010: 126).

Portadora de um testemunho feito através da natureza, a fotografia aproxima-se da magia por fazer aparecer sem revelar como.

Os realistas, nos quais eu me incluo e me incluía já quando afirmava que a Fotografia era uma imagem sem código – mesmo que, evidentemente, haja códigos que venham influenciar a sua leitura – ,não tomam, de forma alguma, a foto por uma «cópia» do real, mas por uma emanção do real passado: uma magia, não uma arte. (Barthes, 2010: 99)

Ao apresentar-se como uma emanção, na fotografia o poder de autentificação sobrepõe-se ao poder de representação (Barthes, 2010: 99), fazendo com que na percepção de uma fotografia esteja um referente.

Para André Bazin a fotografia é uma emanção porque ela traz à presença alguma

inerentes à fotografia, a partir da experiência pessoal de um autor. Alguns pensadores opõem-se à ideia de *A Câmara Clara* poder ser uma história da fotografia pela forma como é escrita, sem seguir nenhum sistema analítico exterior à opinião e escolha de um sujeito. Roland Barthes fala da sua percepção, da sua experiência face à fotografia com o objectivo de encontrar a essência deste meio a partir do lugar do espectador. Para Geoffrey Batchen, a sua forma de escrever não retira a hipótese de esta ser uma história, partindo da consciência da experiência de um sujeito como sistema histórico narrativo.

coisa. Em a *Ontologia da Fotografia*, Bazin aproxima a fotografia da múmia e da estatuária antiga que conservava a aparência do ser através da sua representação ou embalsamento. Ao fixar artificialmente a aparência corporal, as sociedades antigas contrariavam o fluxo do tempo, perpetuando o morto através da aparência viva. Para Bazin, a fotografia alimenta o desejo de tornar vivo o morto, de contrariar o tempo, atribuindo a esta um poder irracional que determina a sua crença (Bazin, 2013: 264).

Roland Barthes também encontra na fotografia a necessidade humana de contrariar a morte e por consequência o tempo. Esta é como um teatro vivo, um quadro através do qual vemos os mortos (Barthes, 2010: 40)⁶.

Como Walter Benjamin aponta para o novo inconsciente óptico da fotografia, também Roland Barthes encontra uma imagem sem código que cria um novo tipo de consciência dada a inexistência de uma imagem semelhante (Barthes, 2013: 304). Esta nova consciência estava na fotografia por esta transmitir um “Isto Foi”, apresentar um “ter-estado-ali”. Olhar a fotografia é olhar o passado, olhar um momento de uma realidade que estamos protegidos (Barthes, 2013: 304) gravado por um processo natural que parte do contacto com o real e que por isso lhe atribui um certificado de existência.

Em *Retórica da Imagem*, Roland Barthes destaca as diferenças que a fotografia tem perante outras imagens. Como uma mensagem sem código, esta destaca-se de todos os tipos de imagens criados até ao seu aparecimento que provinham de códigos culturais. Pela primeira vez, a fotografia permitia conciliar numa imagem um código cultural com um não código natural (Barthes, 2013: 298). Ao contrário do desenho, que criava a relação entre duas culturas, a fotografia estabelecia a relação entre natureza e cultura (Barthes, 2013: 303), transportando uma nova complexidade, a multiplicidade de um não código cultural, a percepção do mundo, um traço do real.

Do real nada pode ser traduzido (Jacques Lacan *apud* Kittler, 1999: 16) e a partir do momento em que existe um sentido, este não pode pertencer a outra coisa senão a um signo (Jacques Derrida *apud* Batchen, 1997: 198). A fotografia trazia esta contradição

⁶ Apesar da aproximação feita entre estes dois autores, em *A Câmara Clara* passa-se de uma ontologia da imagem fotográfica para uma fenomenologia da imagem (Samen, 2012: 156). Como Roland Barthes refere “Nesta investigação sobre a Fotografia, a fenomenologia emprestava-me, pois, um pouco do seu projecto e um pouco da sua linguagem. Mas tratava-se de uma fenomenologia vaga, desenvolta, cínica, até, de tal forma aceitava deformar ou esquivar os seus princípios consoante os caprichos da minha análise.” (Barthes, 2010: 28-29).

de ser uma imagem criada naturalmente com uma leitura que partia da relação que o homem tem com o mundo.

O prolongamento do real que a fotografia constrói confunde a sua capacidade de apelar a um índice e apresentar uma indexicalidade que torna presente uma marca, um vestígio de um tempo. Na teoria de Charles Sanders Peirce, o índice encontra-se na ligação entre um objecto e os sentidos da memória da pessoa para quem o objecto serve como um sinal (Batchen, 2011: 265). O índice na fotografia está no reconhecimento de um sinal que culturalmente se estabelece como um signo, um sinal a que lhe é inerente um sentido.

Em *What's the point of an index*, Tom Gunning destaca o valor de índice da fotografia que a distingue de outros mediuns ao apresentar numa película os traços de luz deixados num momento, a partir dos quais se encontra um referente que esteve em frente a uma lente. Este momento que a fotografia congela e torna acessível num outro tempo, apresenta um índice traduzindo algo que ultrapassa a impressão obtida pela química. Como refere, a informação do índice não é recordada pela fotografia (Gunning, 2008: 25) pois não é a fotografia que vemos mas o referente (Barthes, 2010: 14) a que ela nos conduz.

Ao apresentar o índice, numa fotografia confunde-se o que pertence a uma marca e o que ela permite reconhecer. Para Roland Barthes, a fotografia aproxima-se da loucura (Barthes, 2010: 124) que faz crer numa imagem o que nela se projecta, quando a partir da marca do tempo de um “Isto foi” estabelece-se a prova da verdade de um “É isto”.

Quando escreve *A Câmara Clara*, Roland Barthes diz que o espanto do “Isto Foi” que destaca no seu livro já desapareceu e que este é talvez um dos seus últimos testemunhos (Barthes, 2010: 105)⁷. Este livro coincide com o aparecimento da fotografia digital, que apesar de não estar acessível comercialmente parecia terminar com a ontologia da fotografia distinguida por Barthes e Bazin, o fim de um “Isto Foi”,

⁷ Para Geoffrey Batchen, este momento que Barthes diz estar a desaparecer, deve-se à altura em que o livro é publicado em 1980, num momento decisivo para a história da fotografia. Nos anos 70, a fotografia enquanto objecto histórico e prática profissional é institucionalizada. Esta encontra “*um nicho seguro nas universidades, nas escolas de arte, no mercado, em museus, bem como na generalidade da cultura*” (Batchen *apud* Medeiros, 2008: 23).

de uma certeza proveniente de uma “impressão natural”.

Tom Gunning aproxima a fotografia analógica da digital e reconhece nos meios digitais o mesmo tipo de indexicalidade que ficava de uma impressão química criada numa película: o vestígio de algo que esteve em frente à câmara num determinado momento (Gunning, 2008: 25). Apesar dos meios digitais realizarem um código a partir de uma sensibilização, este processo mantém-se inacessível à criação humana dominado por um automatismo desencadeado mecânica e naturalmente.

Para Arlindo Machado, as imagens digitais vieram revelar o processo de codificação icónica de determinados conceitos (Arlindo Machado *apud* Flusser, 1998: 14) já presentes na fotografia e na hipótese de esta se construir como um registo do real, uma prova de verdade, uma imagem informativa.

Dez anos depois do processo inventado por Talbot começar a substituir o daguerreótipo, um fotógrafo alemão inventou a primeira técnica para retocar o negativo (Sontag, 2012: 88). Desde o início da fotografia que os fotógrafos fazem intervenções na impressão ou no negativo para tornar esta mais transparente face a uma aparência com o mundo e com conceitos estabelecidos.

A imagem digital ao permitir simular uma sensibilização tornou visível a maleabilidade da fotografia enquanto meio de criação de um índice preciso e reconhecível, passível de ser manipulado, alterado, tornando questionável a hipótese de transparência atribuída a este meio. Enquanto que a marca produzida pela revelação de uma sensibilização pode ser um índice, nem todos os índices surgem a partir destas marcas (Gunning, 2008: 38), tornando-se duvidoso o momento em que o suposto objecto esteve em frente a uma lente.

Bernd Stiegler afirma que ainda hoje, com uma maior consciencialização da sua manipulação, a fotografia continua a ser a nossa realidade (Stiegler, 2008: 197), continua a servir de meio de percepção de uma realidade preexistente (Gunning, 2008: 33).

Esta realidade preexistente está na forma como o mundo se apresenta e nos conceitos associados ao mesmo. A feitura do mundo tal como a conhecemos parte

sempre de mundos já disponíveis (Goodman, 1995:43), sendo que para Roland Barthes o mundo que a fotografia transporta é o da escrita. Em *Retórica da Imagem*, este autor refere que apesar de vivermos numa civilização de imagens somos uma civilização da escrita, “uma vez que a escrita e a palavra são sempre termos plenos da estrutura informacional” (Barthes, 2013: 300).

A esta hipótese, Vilém Flusser reconhece na fotografia um novo tipo de informação e de recepção da informação que mesmo traduzindo textos e conceitos, o faz através da característica das imagens, a imaginação aliada a uma nova característica que surge com a fotografia, a visualização (Flusser, 2002 : 129).

Nos anos 80, Vilém Flusser escreve *Ensaio sobre a Fotografia* a partir de um conjunto de conferências onde propõe que o aparecimento da fotografia corresponde a uma revolução cultural semelhante à invenção da escrita linear (Flusser, 1998: 21). Neste ensaio, a fotografia é entendida como a primeira imagem técnica proveniente de um aparelho que o homem utiliza mas não domina. Numa proposta para uma filosofia da técnica, Flusser compara o aparelho das imagens técnicas a uma caixa preta⁸, onde as sociedades pós-históricas realizam acções programadas.

Para Vilém Flusser, o aparecimento da fotografia marca o início das sociedades pós-históricas, sociedades dominadas pela hegemonia de imagens que traduzem conceitos, textos. Este domínio não se equipara ao domínio das imagens das sociedades pré-históricas que imaginavam o mundo a partir de imagens sem palavras. As fotografias entendidas como imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo (Flusser, 1998: 33).

A invenção da escrita linear permitiu construir um pensamento crítico sobre as imagens pré-históricas que tradicionalmente descreviam o mundo. Com o objectivo de revelar o acesso ao mundo que estas faziam, a escrita procurava emancipar as pessoas do poder mítico das imagens, substituindo a sua recepção mágica por uma racional (Flusser, 2002: 43). Traduzindo imagens em textos e ideias em conceitos, a invenção da

⁸ Este ensaio é também conhecido como *Filosofia da Caixa Preta*, comparando a caixa preta usada na cibernética com o dispositivo fotográfico (Arlindo Machado *apud* Flusser, 1998: 13). Esta comparação deve-se à acção que esta produz não ser reconhecida por quem a utiliza. A caixa preta torna-se presente em vários dispositivos tecnológicos, sendo a fotografia dos primeiros usados, e a responsável pelo início de uma era de aparelhos onde Vilém Flusser diz encontrar o fim da história.

escrita inaugura a História propriamente dita (Flusser, 1998: 21) que termina com o aparecimento da primeira imagem técnica, a fotografia.

Para Vilém Flusser, a fotografia foi inventada porque a escrita deixou de ser suficiente para descrever o mundo. As várias áreas de conhecimento que o tentam traduzir, representar, baseavam-se em suposições concretas que pela multiplicidade de conceitos e códigos distanciavam-se de uma descrição do mundo, tornando-o inimaginável (Flusser, 1990).

Com o aparecimento da impressão tipográfica, os textos ficam mais acessíveis e separam-se das imagens históricas que os ilustram. Os textos passam a transmitir diariamente todos os modelos de experiência, percepção e comportamento enquanto que as imagens pela sua difícil reprodução tornam-se inacessíveis. O aparecimento da fotografia permite que a imagem apareça com a mesma facilidade de produção, reprodução, distribuição que um texto impresso (Flusser, 2002: 127).

As fotografias foram inventadas, no séc. XIX a fim de remagicizarem os textos (embora os seus inventores não se tenham dado conta disto). (Flusser, 1998: 37)

A invenção da imagem técnica restabelecia um código geral para reunificar a cultura (Flusser; 1998: 37). Como um meio de acesso ao mundo, nas imagens técnicas encontram-se conceitos e códigos antes disponíveis em textos. A comparação entre a invenção das imagens técnicas e a invenção da escrita linear (Flusser, 1998: 37) justifica-se pela alteração cultural que estas provocaram. Em vez das imagens serem recebidas como símbolos para os quais era necessário um deciframento, com a fotografia a imagem apresenta-se como um traço do real. Quem vê a imagem técnica parece ver o seu significado (Flusser, 1998: 34).

Na descrença de um significado, tradução que a imagem fotográfica pudesse conter, na sua história Walter Benjamin questionava o uso da legenda em relação a este meio, fazendo referência a uma citação que dizia que o analfabeto do futuro seria aquele que não sabe ler as suas fotografias (Benjamin, 2006: 261).

No presente de Flusser, este reconhece uma sociedade analfabeta que não tem capacidade para decifrar as imagens que cria (Flusser, 1998:35). Pelo seu automatismo, a fotografia apresenta-se como uma caixa preta, um dispositivo fechado cujo o seu interior é inacessível e do qual só se tem conhecimento do que é introduzido e o

resultado que este realiza (Arlindo Machado *apud* Flusser, 1998: 12).

A caixa preta que Flusser encontra na fotografia aproxima-se do medium de Kittler e McLuhan pela capacidade que este tem de se dar como ausente naquilo que apresenta. A imagem técnica apresenta a sua transparência por uma crescente evolução técnica do seu próprio aparelho. Este permite um acesso ao mundo através de um novo inconsciente e ao tornar irreconhecível como este se realiza, transforma-se num meio que equipara a experiência do real com a experiência da imagem, confundindo representação com apresentação. Nesta confusão, Flusser encontra a programação de uma sociedade que através de imagens estabelece a sua relação com o mundo.

Antes, os instrumentos funcionavam em função do homem; depois, grande parte da humanidade passou a funcionar em função das máquinas. (Flusser, 1998: 41)

O aparelho da fotografia inaugura estas máquinas industriais que pelo seu automatismo permitiam a um indivíduo realizar uma tarefa sem este saber como. Estes aparelhos detentores de um sistema complexo ultrapassam os supostos efeitos naturais realizados numa película e tornam impossível a consciencialização do processo que permite criar uma imagem técnica.

Vilém Flusser critica a forma como a sociedade utiliza estes aparelhos pela sua alienação face aos seus resultados e efeitos. Apesar de criada por um aparelho, não é reconhecida a diferença entre a imagem técnica e a imagem tradicional. Para este autor, a imagem técnica continua a ser recebida como uma visão do mundo e não uma possibilidade de um aparelho, uma projecção que um aparelho realiza. As imagens técnicas produzem uma visualização, pois estas não respondem à imaginação que partia de um movimento de abstracção do mundo para a criação de uma imagem, mas a uma possibilidade programada concretizada por um aparelho (Flusser, 2002: 129).

A caixa preta, o aparelho da fotografia não actua só a nível material. Existe também um programa que a máquina realiza e ao qual a sociedade responde. Este programa faz com que a imagem técnica não necessite de um deciframento. As imagens técnicas transportam conceitos, textos que na ausência de um deciframento convidam a uma programação de sentidos sobre o mundo. A sua transparência parte de uma complexa opacidade entre o seu discurso e sentido. Criada como um cálculo científico, a fotografia realiza uma projecção, uma imagem do futuro e não uma cópia de um cena

como as imagens tradicionais faziam (Flusser, 2002: 129).

A consciência histórica que procurava explicar as imagens, as visões do mundo foi substituída por uma consciência mágica (Flusser, 1998: 37) que encontra um “Isto Foi” mas não o programa que o enunciou. Se por um lado a escrita linear procurava explicar as imagens tradicionais, com a fotografia não é o texto que explica a imagem, mas a imagem que ilustra o texto. Esta inversão levou ao fim de todo o historicismo face a uma pós-história (Flusser, 1998: 76), onde os textos passaram a estar dotados de um novo tipo de magia e crença através da imagem técnica.

Na sua filosofia, Vilém Flusser procura consciencializar o estado de magia sobre o qual a sociedade vive em relação às imagens técnicas. Ao não serem decifradas, elas disfarçam o que move o seu significado e significante, elas transformam-se num meio que numa simulação de transparência esconde o mundo. Através de uma única percepção, este registo transmite qualquer informação que se torna perigosa pois nesta não está o mundo, mas determinados conceitos relativos a este (Arlindo Machado *apud* Flusser, 1998: 14).

A fotografia enquanto imagem técnica realiza-se num programa que encena uma experiência sensível sobre o mundo, através da escolha de um indivíduo num jogo com um aparelho. Vilém Flusser, procura consciencializar a práxis fotográfica (Flusser, 1998: 96) para que a sociedade não viva magicamente através de imagens que programam o seu comportamento e a sua relação com o mundo (Flusser, 1998 : 91).

Roland Barthes também encontra na fotografia a magia e a loucura de uma sociedade que vê nela o que projecta. A fotografia torna-se a imagem em geral de tudo (Barthes, 2010: 130) fazendo com que se procure tudo na sua mediação e seja através desta que a sociedade estabeleça a relação com o mundo e a experiência do mesmo.

Apontando para uma nova magia, a fotografia enquanto imagem transparente mostra a realidade preexistente através de um real fragmentado, estruturado, acessível e reconhecível sem a consciencialização de qualquer estrutura.

A crítica iniciada por Walter Benjamin sobre os efeitos da fotografia, aproxima-se da crítica de Roland Barthes e Vilém Flusser pela vontade de pensar sobre o estado de magia que a técnica da fotografia desencadeia socialmente.

É possível que um dos problemas fundamentais que a fotografia desde sempre tem vindo a levantar seja, justamente, o das crenças fotográficas (para não falar nos seus credos). Face à fotografia, pode bem ser que a questão de saber como e porque é que se acredita nas fotografias seja a questão. (Frade, 1992: 78)

II.1. O IMAGINÁRIO UNIVERSAL

A fotografia é para a sociedade uma imagem transparente não tanto por se realizar a partir de um efeito natural, mas pelos sentidos e significados de que esta é portadora em relação ao mundo e à construção da realidade. No capítulo anterior, a fotografia foi apresentada à luz de um possível mito que Daguerre e Talbot promoveram ao descobrirem uma imagem da natureza na sua invenção. Face a este mito, a ausência de uma crítica sobre os efeitos sociais provenientes da crença numa imagem da natureza, levou a que a fotografia se tornasse um objecto de análise para Walter Benjamin, Roland Barthes e Vilém Flusser.

A questão de porque é que se acredita nas fotografias poderá ser explicada pela crença numa imagem mágica que apresenta o mundo, mas também pelo momento que faz com que o aparecimento da fotografia responda a um desejo onde o real pode aparecer através de um papel.

Vinte anos depois de Daguerre anunciar a sua invenção, Olivier Wendell Holmes sugere a criação de uma Biblioteca Estereográfica⁹ onde se poderia pedir a pele ou a forma de um objecto qualquer, como se fosse um livro numa biblioteca (Holmes, 2013: 97). Para Holmes, a fotografia era uma das descobertas mais incríveis do homem porque numa folha de papel reflectia imagens como um espelho e ao mesmo tempo as mantinha como uma pintura. A fotografia era um espelho com memória (Holmes, 2013: 90) que separava a forma da matéria tornando possível a sua reprodução. Com o desejo de um arquivo, Holmes vê na fotografia um equivalente universal que em arquivos e colecções poderia tornar o mundo acessível a partir da sua forma, da sua aparência.

... aproximar as coisas de si, ou melhor, das massas, representa tanto um desejo apaixonado do presente como a sua tendência para ultrapassar a existência única de cada situação através da sua reprodução. De dia para dia se torna mais irrefutável a necessidade de nos apoderarmos de forma muito directa do objecto, através da imagem, ou, melhor dizendo, da reprodução. (Benjamin, 2006: 254)

Posterior a Holmes, Walter Benjamin reconhece o mesmo desejo de reproduzir a forma da matéria. Para Benjamin, a fotografia não só reproduzia o real mas também o objectificava, iludindo para a sua posse. Servindo de acesso ao mundo, a um objecto, a

⁹ Olivier Holmes chama de Estereografia o processo pelo qual, atrás de um par de lentes num visor inventado pelo próprio, duas fotografias constroem uma imagem única que dá a ilusão de tridimensionalidade (Trachtenberg, 2013: 87).

um momento, a fotografia alimentava a ilusão de uma reprodução do real, cumprindo com o desejo capitalista que fazia do real algo possível de traduzir, reproduzir e possuir.

A fotografia pode ser entendida quase como um modelo da expansão do capitalismo (Tagg, 2002: 111) numa sociedade onde as relações económicas aparecem como relações materiais entre pessoas e relações sociais entre coisas (Karl Marx *apud* Sekula, 1981: 23).

Para Walter Benjamin, a fotografia foi o primeiro meio de reprodução verdadeiramente revolucionário (Benjamin, 2006: 215). Em parte, a sua revolução está na substituição que a fotografia faz ao sobrepor-se ao mundo e assim cumprir com o trabalho de transformação que Karl Marx anunciara. Tudo o que se fotografa desaparece no real para se converter em imagem (Pinto de Almeida, 1995: 41).

No processo de transformação, a fotografia assume-se como um equivalente universal e realiza a sugestão de Olivier Holmes, de fazer da fotografia algo semelhante a uma moeda universal (Holmes, 2013: 97). Como um meio unificador, a fotografia segue a concretização capitalista de unir o mundo a partir de um único sistema de produção e troca (Sekula, 1981: 16) das suas formas.

Para Allan Sekula qualquer significação da fotografia faz parte de uma manifestação do capitalismo (Batchen, 1997: 8). Este não só tornou possível que o mundo se traduzisse em imagens como fez da fotografia um meio de comunicação a partir de uma ilusória linguagem universal. Também para John Tagg, qualquer totalitarismo intrínseco à fotografia é uma consequência do capitalismo e da sua crença numa totalização de códigos, conceitos e sentidos (Tagg, 1992: 131).

“As fotografias aparecem como mensagens no vazio da natureza” (Sekula, 2013: 392). Estas mensagens transmitem a ideia de conterem em si uma linguagem própria que esconde um discurso maior (Sekula, 1981: 16). Com uma aparente linguagem universal, a fotografia instaura-se como a imagem que tem uma leitura predefinida, independente de qualquer legenda. Esta leitura parte da fé na universalidade das ciências naturais e da crença na transparência da representação (Sekula, 1981: 16).

Porque a arte (ou o artifício) da fotografia consiste precisamente em fazer esquecer que entre nós e a realidade se suspende sempre um filtro que é o do olhar do fotógrafo, leva-nos a supor que teríamos olhado da mesma maneira, a ver as mesmas coisas, a «enquadrar» do mesmo modo. A imagem do mundo torna-se, aos poucos, mais familiar que o próprio mundo. (Pinto de Almeida, 1995: 41)

A linguagem universal a que a fotografia parece responder continua a servir de mote para a sua transparência. O analfabetismo que Vilém Flusser reconhece na fotografia¹⁰ parte do não reconhecimento desta enquanto substituto de uma experiência real, e da falta de consciência dos sentidos e significados em si implícitos.

Em *The Traffic in Photographs*, Allan Sekula destaca casos onde a fotografia é apresentada como uma linguagem universal favorecida por instituições do estado, científicas, artísticas e pela indústria fotográfica¹¹.



Fig. 4 - Fotografia da instalação da exposição *Family of Man*, em 1955 no MoMA.

No caso da exposição *The Family of Man*¹², o curador e fotógrafo Edward Steichen refere que a invenção da fotografia deu à comunicação visual a sua linguagem mais simples, directa e universal (Edward Steichen *apud* Sekula, 1981: 19). Numa selecção de 503 fotografias de fotógrafos de 68 países diferentes, Steichen procurava

¹⁰ Apresentado no capítulo I.3. página 23.

¹¹ Com o caso da Kodak e o slogan “Photography: The Universal Language/ Eastman Kodak 1880-1980” (Sekula, 1981: 23).

¹² A exposição *The Family of Man* foi organizada por Edward Steichen, fotógrafo e director do departamento de fotografia do Museum of Modern Art (MoMA), e apresentada pela primeira vez em 1955. Com uma selecção feita a partir de 2 milhões de fotos enviadas, esta exposição contou com mais de 9 milhões de visitantes de 69 países, em 85 exposições separadas.

mostrar uma humanidade homogênea utilizando a fotografia como meio de identificação e reconhecimento. Para Allan Sekula, esta exposição é um exemplo da crença na fotografia como linguagem directa, comum, sem barreiras linguísticas, através da qual se pode conhecer e sentir o mundo (Sekula, 1981:21).

Dentro de um realismo do fotojornalismo, a exposição promovia a fotografia de família e o poder dos mass media para representar o mundo inteiro de forma familiar e íntima (Sekula, 1981: 20). No entanto, não é apenas a publicidade à fotografia enquanto linguagem universal que Allan Sekula critica. O uso da fotografia como um meio transparente, com uma comunicação directa favorecia um discurso político que defendia um universalismo a partir de um álbum de família feito com imagens de todo o mundo. Como consequência, Susan Sontag refere que para cumprir com o desejo de uma utopia universal, esta exposição impedia uma compreensão histórica da realidade feita de diferenças, injustiças e conflitos (Sontag, 2012: 39). Nesta incompreensão, *The Family of Man* promovia um álbum de família que destacava a cultura americana como mais universal que a cultura da União Soviética (Sekula, 1981: 20), expandindo o seu ideal por diversas colónias (Sekula, 1981: 21).

Esta exposição pode também mostrar a forma como a sociedade se revê na fotografia e como esta serve de fonte de dominação para uma práxis social, a partir do não deciframento da sua linguagem. A montagem de uma utopia a partir de um suposto “certificado de presença” alude a uma imagem do passado que funciona como memória e modelo de comportamento.

Em oposição à ideia da fotografia ser uma linguagem universal, John Tagg questiona a essência que Roland Barthes diz encontrar na fotografia. Como refere, a emanção de um “Isto Foi” não poderá aparecer por via de uma magia química ou técnica sem nela se encontrar a inscrição de um discurso, uma consequência histórica (Tagg, 1988: 4). Para John Tagg, a fotografia em si é uma imagem vazia, uma imagem que não tem uma identidade própria. A sua identidade é definida pelas relações de poder que nela investem a sua prática e justificam a sua função (Tagg, 2002: 63). O surgimento da fotografia coincide com uma reestruturação social que definiu os seus valores e usos a partir de discursos institucionais (Tagg, 2002: 8) que pela sua banalização escondem os efeitos de poder a que a fotografia serve de meio.

Para Allan Sekula, a fotografia é uma mensagem no vazio da natureza, na qual se exerce uma leitura. Esta leitura acontece a partir das hipóteses programadas por um meio para realizar um contacto com o real e da interpretação disponível para o acesso a este. O que está disponível para ser lido é o que permite o acesso ao “Isto Foi” de Roland Barthes. Para uma emanção mágica a fotografia torna-se um meio impossível pois o real passado não aparece sem um enquadramento, sem história, mesmo tendo a marca da sua existência.

No fim de *A Câmara Clara*, Roland Barthes afirma que a sociedade quer tornar a fotografia séria para anular a loucura inerente a um meio que garante o passado de uma coisa (Barthes, 2010: 126). Para temperar a loucura da fotografia, a sociedade recorre à sua generalização, banalização (Barthes, 2010: 129). Usada como meio de comunicação capitalista, a fotografia transforma-se na imagem em geral de tudo apresentando-se como uma linguagem universal que esquece os motivos, práticas e relações de poder inerentes à sua utilização.

A crença numa linguagem universal realiza o imaginário capitalista que faz da fotografia o alimento das necessidades de uma nova sociedade que na imagem encontra a satisfação de imaginar o que não conhece (Tagg, 2002: 131) ou não tem acesso. A fotografia transforma-se na imagem geral de tudo, do registo diário, do jornal, do retrato, da ciência, do estado e a imagem que todos podem realizar.

O valor da fotografia como meio de expansão do capitalismo está também na prática social que esta constrói. O aparecimento em 1888 da máquina fotográfica da Kodak, da companhia de George Eastman, permitiu que o slogan “*You Press the Button and We Do The Rest*” servisse de mote para a industrialização da produção fotográfica (Tagg, 2002: 54). Esta tornou a fotografia acessível longe dos estúdios dos fotógrafos e trouxe novos rituais sociais que pressupõem a sua prática.

Uma sociedade torna-se “moderna” quando uma das suas principais actividades é produzir e consumir imagens... (Sontag, 2012: 149).

Para Roland Barthes, a loucura da generalização da fotografia caracteriza as novas sociedades, que ao “desrealizarem” o mundo humano dos conflitos e desejos com o objectivo de os ilustrar, consome imagens e já não as crenças de outrora (Barthes, 2010: 129). Estas imagens substituem a experiência do mundo, aludindo para uma nova

dominada por desejos que se encontram entre a verdade fotográfica e o prazer da fotografia. A fotografia serve tanto como um meio de criação e de liberdade como um meio que instaura a verdade no mundo (Sekula, 1981: 15). Ela é imagem de afecto ou de informação, fetiche ou documento, porém a sua crença parte unicamente da sua hipótese como verdade (Sekula, 2013: 395).

O fascínio das fotografias, o seu poder sobre nós, deve-se ao facto de nos proporcionarem simultaneamente uma relação de especialistas com o mundo e uma aceitação promíscua do mundo. (Sontag, 2012: 85)

Para uma aceitação promíscua, a fotografia é o meio através do qual o mundo se apresenta numa formatação da percepção e compreensão que responde a um projecto de uma técnica capitalista. Através desta, parece que a fotografia permite encontrar o sonho instaurado de um mundo único, belo e livre, acessível a qualquer indivíduo.

Neste mundo único, as crenças encontram-se nas imagens que iludem na sua superfície acontecimentos passados, o registo de toda a memória do mundo e os desejos de sonhos futuros.

O significado de uma fotografia reside no seu destino. Como refere John Tagg, as fotografias podem ser exaustivamente analisadas como projecções de um limitado número de formas retóricas, onde os valores e crenças da sociedade são naturalizados (Tagg, 2002: 187). Em si, a fotografia é a imagem vazia que aparenta uma linguagem universal pelo discurso que domina o seu uso.

II.2. O INVENTÁRIO DO MUNDO

O aparecimento da fotografia coincide com um período de grande transformação social, científica, económica, marcado por uma nova organização do estado, de países como França, Inglaterra, Estados Unidos.

Por volta de 1840 a maior parte dos pintores de miniaturas tornaram-se fotógrafos (Benjamin, 2006: 250) alimentando o surgimento de vários estúdios que faziam do retrato um comércio¹³. A prática da fotografia não se confinou apenas a uma imagem com um valor afectivo, mas também se constituiu como um meio de representação para

¹³ Com o capitalismo alteram-se as relações que antes existiam para a feitura de um retrato, entre o artista e o retratado. A invenção da *carte de visite* de Disderi tornou a fotografia definitivamente popular (Freund, 1989: 69), criando um retrato acessível para a maioria da sociedade, como uma mercadoria à venda numa loja.

o conhecimento científico e da própria sociedade.

Ao aparecimento da fotografia junta-se uma reestruturação social dominada pela cultura burguesa. A partir do seu positivismo, a ciência apoiava-se na verdade das aparências, na crença de um real possível de ser reduzido a um conjunto de factos que permitiam o seu conhecimento e alimentavam a ideia de progresso que transformava e regularizava o mundo.

A linguagem universal da fotografia está assente no modo realista que faz desta uma fonte de evidência para as sociedades burguesas e capitalistas (Tagg, 2002: 103). Neste modo de representação e significação, a imagem é reconhecida pela realidade que apresenta, pelo seu referente, o próprio mundo no qual estão implícitos conceitos preexistentes (Tagg, 2002: 100). A fotografia transforma-se numa forma de poder usada pelas novas instituições do séc.XIX que nela apresentam factos, provas, para a construção de um novo regime de verdade onde se estabelecia o domínio do poder. Servindo como meio de representação e regularização, esta apoiava o “realismo instrumental” corrente (Sekula, 1981: 16).

A cultura burguesa desenvolve-se juntamente com o capitalismo. A sua promessa de industrialização e mecanização do mundo provoca uma crise entre o indivíduo e a máquina. A fotografia parecia externa a esta crise, aliando o olhar do sujeito a um sistema científico que mantinha uma objectivação do mundo (Sekula, 1981: 15). Contudo, apesar da sua neutralidade, a utilização da fotografia como instrumento realista leva à procura de normas que regularizem a sua evidência.

II.2.1. A fotografia como documento

Em *The Body and Archive*, Allan Sekula destaca a pesquisa que Alphonse Bertillon realizou no séc. XIX para que a fotografia pudesse servir de instrumento de um registo de identificação criminal. No seu método, a fotografia seguia regras de escala, iluminação, enquadramento que apelavam a uma sistematização do carácter anatómico do indivíduo com o objectivo de o tornar identificável. Bertillon procurava uma fotografia neutra, sem a presença de um sujeito criador, acompanhada por um registo escrito que colmataria possíveis inadequações de um empirismo puramente visual (Sekula, 1986: 30). Através de cartões individuais, Bertillon criou o primeiro

sistema de arquivo com a catalogação da fotografia, que conduziu à internacionalização e fixação de métodos criminais ainda hoje presentes.

Entre 1880 e 1910, a prática fotográfica para a constituição de arquivos tornou-se dominante. Enquanto que o arquivo de Bertillon funcionava para efeitos de vigilância e controlo do corpo social criminal, surgem muitos outros arquivos onde a fotografia é a prova de uma experiência visual usada tanto para a história da arte como para outras disciplinas científicas (Sekula, 1986: 56). Em enciclopédias, revistas, livros, a fotografia era a imagem que substituíra a observação e construía uma nova história através de um testemunho mudo que prometia um novo tipo de evidência (Talbot, 1969: III)¹⁴.

O mesmo século que inventou a fotografia, inventou a História. No reconhecimento deste paradoxo, Roland Barthes destaca a diferença entre a História, uma ideia fabricada segundo receitas positivas, e a fotografia, um testemunho seguro mas fugaz (Barthes, 2010: 104). John Tagg realça a paridade dos dois mecanismos de representação que Roland Barthes classifica de invenções, apontando para estes como máquinas de sentido construídas na mesma época, com o mesmo código, no mesmo espaço epistemológico, parte da engenharia do mesmo regime de sentido positivista (Tagg, 2009: 212).

Com o desejo de “uma história global, em que todas as diferenças de uma sociedade poderiam ser reconduzidas a uma forma única, à organização de uma visão do mundo, ao estabelecimento de um sistema de valores, a um tipo coerente de civilização” (Foucault, 2014: 47), a invenção da História realiza-se num sistema de enunciação que Michael Foucault nomeou de arquivo. A fotografia serve como documento para uma nova prática onde os arquivos específicos, como o de Bertillon, inserem-se na utopia de um arquivo universal desencadeado pela História. Neste arquivo, os objectos e momentos do mundo queriam-se guardados em documentos que perpetuariam a sua memória.

A fotografia torna-se num dos principais instrumentos da História, pois alimentava o desejo de aliar um registo objectivo a uma reestauração histórica apresentada como uma realidade vivida (Tagg, 2009: 217). Roland Barthes afirma que nas sociedades

¹⁴ A fotografia passa a ser a escolha para a representação do conhecimento científico, substituindo em parte o papel até aí desenvolvido pela ilustração e gravura.

modernas a Morte talvez esteja na fotografia, que vinha substituir o antigo Monumento através do qual a coisa que falava da morte tornava eterna a memória (Barthes, 2010: 104). A fotografia como um documento do arquivo de Michael Foucault fazia do seu registo de documento, um documento-monumento, um lugar onde as sociedades históricas impunham ao futuro uma determinada imagem de si próprias (Le Goff, 2000: 114). Com o papel, a fotografia diluiu no ar o antigo monumento para apelar a um documento-monumento possível de se inserir num sistema de arquivo (Tagg, 2009: 217).

O documento não é o instrumento feliz de uma história que seria em si própria e de pleno direito memória; a histórica é uma certa maneira de uma sociedade conferir estatuto e elaboração a uma massa documental da qual se não separa. (Foucault, 1969, pág.40)

Como Michel Foucault afirma, o arquivo não é o que salvaguarda, mas o sistema que diz o que pode ser dito e que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares e coisas (Foucault, 1969, pág. 175). O valor da fotografia enquanto documento está dependente de um arquivo que legitima a sua existência. O arquivo torna-se o modelo dominante do realismo fotográfico (Sekula, 1986: 58) cada vez mais secreto pela especialização das disciplinas intelectuais e público pela utilização da fotografia como imagem de comunicação e de identificação social.

É através do arquivo que uma fotografia deixa de ser uma imagem de afecto ou uma imagem bela para se tornar numa imagem documento, uma imagem portadora de uma determinada evidência. Como John Tagg refere, a fotografia precisa do arquivo para ir além do seu estatuto sentimental (Tagg, 2009: 217). Porém, entre os diferentes arquivos, a prática da fotografia constrói-se dentro das regras do sistema a que respondem.

As ideologias criam substanciais arquivos de imagens, imagens representativas, que incorporam ideias comuns de sentido e desencadeiam pensamentos e sentimentos previsíveis. Fotografias prontas a usar em cartazes... (Sontag, 2015: 85)

II.2.2. O carácter documental da fotografia

A popularização da fotografia como documento, objecto de evidência das novas instituições do séc.XIX, favorece a sua prática como registo do quotidiano a partir dos media e do próprio indivíduo. A fotografia passa a ilustrar jornais e revistas que fazem

desta o meio de mostrar os acontecimentos e de certificar os textos que acompanham. A introdução da fotografia na imprensa alterou a visão das massas que até então apenas viam o que as rodeava. Com a fotografia abria-se uma janela para o mundo que mostrava um retrato colectivo (Freund, 1989: 107) onde se destacava a história universal.

Esta história servia tanto como uma forma de manipulação social como consciencialização. No final do séc.XIX cresce o uso da fotografia para uma consciência política que faz desta um meio de publicidade para novas ideias (Tagg, 2002: 129). Em 1870, pela primeira vez a fotografia é usada como instrumento de crítica social, através das fotografias que Jacob A. Riis faz para ilustrar os seus artigos no jornal *New York Tribune*, sobre as condições de vida da sociedade de imigrantes dos bairros de New York (Freund, 1989: 109).

A fotografia serve de ilustração para artigos de revistas e jornais, e no séc.XX ela domina a apresentação da informação com a prática de foto-reportagens que a imprensa da República de Weimar inicia. Aparece o fotojornalismo, onde a reportagem se constrói a partir de um conjunto de imagens acompanhadas por um breve texto ou legenda. As histórias dos acontecimentos passam a ser mostradas e surgem novas práticas de registo do quotidiano que realçam o carácter documental da fotografia como o processo de reprodução mais fiel, o mais imparcial, da vida social (Freund, 1989: 20).

No surgimento das práticas que fazem da fotografia o registo diário, John Tagg destaca o aparecimento do documentário, uma retórica realista que trazia uma forma diferente de tratar o testemunho (Tagg, 2002: 8). Através da investigação do crítico de cinema John Grierson, realizada nos anos 30, o documentário é estabelecido como uma prática de testemunho e identificação que procura criar uma linguagem mais familiar, íntima, apoiada em técnicas dramáticas e emocionais usadas pelos mass media. Estas técnicas tinham a característica de se aproximarem do entendimento da população e estabelecerem uma comunicação acessível, integrativa e por isso desejada.

Para John Grierson, o documentário permitia ultrapassar o distanciamento existente entre os cidadãos e as instituições usadas para a sua orientação, a escola e a igreja. Ao contrário destas, procurava-se ensinar não a aprender, mas a sentir, com o fim

de orientar a população em relação à sua realidade (Tagg, 2009: 71), com uma imagem que apresentava, mais do que uma prova do real, um testemunho.

Procurando o reconhecimento, identificação, unificação de uma sociedade que deixara de se reconhecer nas representações existentes, a *New Deal* americana de Franklin D. Roosevelt, através da Farm Security Administration, realiza o registo de trabalhos públicos com o pressuposto de tornar visível a desintegração social e a miséria, criando um novo meio de publicidade, uma nova forma de consciencialização e de propaganda. O documentário mostrava uma realidade próxima da crise da sociedade, que se revia nas situações apresentadas e nelas encontrava um padrão de fé criado com o fim de instalar uma nova crença social¹⁵.

Se por um lado o fotojornalismo realizava-se em cooperação com jornais, agências independentes ou do estado, John Tagg destaca a marca que o documentário deixou enquanto registo de um agenciamento controverso da *New Deal* americana. No uso do documentário estava uma prática populista dificilmente democrática (Tagg, 2009: 67) que usava uma estratégia de significação e intervenção cultural com o fim de alterar a sociedade (Tagg, 2002:13). Destacando um momento específico a que a prática do documentário apoiou a relação das instituições do estado com a sociedade, John Tagg realça a forma como esta retórica se percutiu historicamente.

A dominância da fotografia enquanto imagem transparente, tradutora do real, do mundo, constrói-se com vários discursos que fazem desta o objecto de uma nova evidência. Esta realiza-se a nível científico pela procura de uma objectividade que no registo documental se alia a uma emotividade condutora de um testemunho.

Pelo seu carácter documental, a fotografia é a imagem usada correntemente para a reportagem do mundo, acompanhada ou não de uma legenda. Esta prática aumenta com o crescimento de galerias digitais que tornam visível acontecimentos e coisas.

No inventário do mundo é a exposição que propaga uma forma de sentir, de

¹⁵ Nas situações apresentadas, destaca-se o papel de Roy Stryker que encomendava, geria e seleccionava os trabalhos a serem expostos e guardados pelos arquivos da Farm Security Administration. Num destes trabalhos, Stryker pedia “...fotografias de homens, mulheres e crianças que pareçam ter uma verdadeira fé nos Estados Unidos. Captem pessoas com um pouco de alma” (Tagg, 2013: 370). Desta forma, o arquivo era controlado para uma visualização de fé na nação, que definia o que poderia ser visto e ficaria guardado.

mostrar que constrói a transparência e crença por determinada retórica. O que faz acreditar numa fotografia é também a repetida acção que torna uma aparência conhecida, familiar, íntima.

Com o reconhecimento de uma nova estratégia de manipulação através do sentido do mundo, o lápis da natureza passa a servir a natureza da propaganda¹⁶ e torna-se numa das principais ferramentas para manipular a opinião pública. No entanto, a crença na fotografia enquanto portadora do registo do quotidiano, do mundo, é algo que continua a ser definido, pelo que poderá ou não ser visto pelo público (Sontag, 2015: 69). É algo que não pertence a uma única instituição ou discurso, mas a um conjunto de discursos que reforçam na fotografia um carácter documental de imagem transparente.

Estes discursos adaptam-se às transformações tecnológicas do próprio meio. Como John Roberts aponta, a invenção da pequena máquina portátil Leica transformou a representação fotográfica que passou a assumir um carácter documental diferente, pela sua espontaneidade, movimento e detalhe (Roberts, 2008: 163). Apesar de reconhecer uma certa resistência face a estas transformações tecnológicas, John Roberts salienta que o realismo fotográfico não se encontra definido tradicionalmente, este sofre alterações que acompanham a transformação técnica da fotografia e os seus discursos.

Em *Olhando o Sofrimento dos Outros*, Susan Sontag destaca também a evidência que a fotografia poderá ou não apresentar pela capacidade que a sociedade tem de acreditar em determinado enquadramento ou de compreender determinado momento.

As fotografias que todos reconhecem são hoje parte constituinte daquilo que uma sociedade escolhe ter presente, ou que declara haver escolhido ter presente. Chama a tais ideias “memórias”, o que é, a longo prazo, uma ficção. Em termos rigorosos, não há nada parecido com uma memória coletiva – parte da mesma família de conceitos espúrios como o de culpa coletiva. Mas há educação coletiva. (Sontag, 2015: 85)

II.2.3. A fotografia amadora

Na educação colectiva, a fotografia como instrumento de um registo documental tornou-se uma prática social onde qualquer indivíduo produz o seu próprio testemunho e arquivo. O simbolismo que antes estava no domínio de uma elite social passou a

¹⁶ *A Natureza da Propaganda* é também o título de um texto de John Grierson que John Tagg cita para abordar o fenómeno do carácter documental da fotografia como uma retórica de recrutamento presente no artigo *The Plane of Decent Seeing: Documentary and the Rhetoric of Recruitment* (Tagg, 2009).

absorver a cultura de massa (Sekula, 1981: 16) trazendo uma nova dinâmica para as imagens.

A fotografia serve o propósito de registrar os melhores momentos e de criar imagens que dão uma expressão à individualidade humana (Freund, 1989: 20). Nesta prática, encontra-se uma regulação da economia de prazer que a fotografia engendra (Tagg, 2009: 219) ao servir de actividade para o tempo de lazer das sociedades, que no tirar fotografias encontram uma imitação do trabalho (Sontag, 2012: 18). Como Susan Sontag destaca, a fotografia enquanto prática social transformou-se num ritual que possibilita a posse imaginária de um passado irreal, e que ajuda a dominar o espaço em que as pessoas se sentem inseguras (Sontag, 2012: 17). A fotografia permite iludir uma posse, controlo e também distância, fazendo do sujeito um voyeur da sua realidade.

Hoje a fotografia amadora destaca-se em todo o tipo de aplicações que sugerem um lugar onde as pessoas podem criar imagens, expor o seu dia-a-dia e coleccionar memórias através de máquinas, computadores, telemóveis.

Nos anos 80, a prática de uma fotografia amadora torna-se uma arte popular, acessível pelas máquinas cada vez mais baratas (Freund, 1989: 193). Este acesso possibilitou que o mesmo material tecnológico servisse tanto o fotógrafo amador como o profissional, apoiando uma nova fase da indústria fotográfica (Jeff Wall *apud* Krauss, 1999: 296)¹⁷.

O acesso facilitado e a melhoria do automatismo permite que a fotografia amadora sirva para a construção de uma memória ou expressão individual, e também para uma prática social, de testemunho e comunicação de acontecimentos.

A fotografia é a única arte importante em que a formação profissional e anos de experiência não conferem uma vantagem insuperável em relação a quem não possua nem formação nem experiência – isso por diversas razões, entre as quais o grande papel que a oportunidade (e a sorte) desempenha quando se tira uma fotografia e também a propensão para o espontâneo, o descuidado e o imperfeito. (Sontag, 2015: 34)

Há uma certa preferência pela inocência técnica da fotografia amadora pois esta

¹⁷ Nesta nova fase, a fotografia amadora deixa de se definir exclusivamente pela sua aparência “bruta e acidental” para se aproximar da fotografia profissional. Como Rosalind Krauss destaca, enquanto que no campo da fotografia amadora a recente imagem digital toma o lugar da fotografia analógica, no campo da fotografia como arte, a antiga fotografia amadora serve o lugar de um novo inquérito sobre o próprio medium da fotografia que explora uma técnica socialmente ultrapassada (Krauss, 1999: 296).

simula uma construção menos manipulada pelo seu sujeito criador. No entanto, a fotografia amadora reflecte a forma como a sociedade se vê, como esta está programada para se ver. Vilém Flusser refere que quem contemplar o álbum de um fotógrafo amador estará a ver a memória de um aparelho e não a de um homem (Flusser, 1998: 74). A inocência do fotógrafo alia-se às configurações de um programa automático e de uma prática preestabelecida.

É talvez na fotografia amadora que hoje se acredita encontrar a imagem mais transparente. Apesar de não se reconhecer a objectividade científica, ela domina o imaginário social pela sua exposição e torna-se crédula por uma alegada inocência. Com uma repetição de motivos, enquadramentos e práticas, a fotografia amadora transforma-se no meio onde a sociedade mais se reflecte e padroniza.

II.2.4. A fotografia como arte

Para o inventário do mundo, a fotografia enquanto arte destacou inicialmente a sua beleza e não a memória. Apresentando-se como uma nova categoria artística, que partia de um exercício puramente mental, imaginativo, de comando sobre a máquina (Sekula, 1981: 16), vários fotógrafos procuraram distinguir a fotografia como uma arte em grupos, revistas, exposições. Em oposição à prática da fotografia de arquivo, a fotografia artística procurava uma imagem onde a forma do mundo servia a contemplação.

Foi polémica a recepção da fotografia como arte, pois esta era vista como um meio mecânico que nada tinha em comum com a capacidade do homem criar uma imagem, mesmo quando esta procurava representar o mundo. Tanto os movimentos artísticos de vanguarda (os realistas, naturalistas) como os movimentos já instaurados, recusaram-se a aceitar a cópia da natureza como uma obra de arte. Para Baudelaire, a fotografia pertencia à indústria (Baudelaire, 2013: 104) e como arte ela era a inimiga da pintura¹⁸.

Depois de Paul Delaroche ver as primeiras fotografias em 1839, este declarou que a pintura tinha morrido porque a fotografia reproduzia a natureza não só com verdade

¹⁸ Baudelaire não só não reconhece a fotografia como arte, como alarga a sua crítica. Na sua opinião, a arte perde o respeito por si mesma quando o pintor deixa de pintar o que sonha para pintar o que vê (Baudelaire, 2013: 104). Para este, a função da fotografia seria de apoio às artes e ciências enquanto imagem de registo e memória.

mas ainda com arte (Paul Delaroche *apud* Freund, 1989: 87)¹⁹. Adquirindo parte da função de retrato da pintura, a fotografia torna-se um instrumento de auxílio para muitos pintores e liberta a pintura da representação do mundo (Sontag, 2012: 143). Não só a pintura não morreu como serviu de modelo para a concepção de arte da fotografia.

Enquanto arte, a fotografia torna-se uma imagem detentora de uma linguagem própria instituída pelos princípios modernistas que enfatizam a autonomia da imagem. Para Douglas Crimp, a fotografia estabelece-se num discurso semelhante ao termo do *medium* modernista de Clement Greenberg, que diferencia as disciplinas artísticas pelas suas qualidades essenciais (Crimp, 1990: 7).

Dentro das suas qualidades, Susan Sontag aponta para a distinção do heroísmo da visão presente na fotografia. Este heroísmo faz do fotógrafo o génio artístico, criador de uma nova forma de ver e olhar o mundo (Sontag, 2012: 101). Também Douglas Crimp reconhece este heroísmo ao apontar para o trabalho de Julia van Haften, que num inventário sobre as fotografias dos livros de uma biblioteca, retira-as da sua função original para lhes atribuir um novo valor. Neste, a fotografia antes usada como documento reflectia o olhar de um sujeito tornando-se uma imagem com uma linguagem própria. Esta linguagem surge através de um discurso que faz da fotografia a obra de um autor (Crimp, 1990: 7). Num novo inventário, as fotografias que Jacob A. Riis usava para ilustrar os seus artigos no jornal transformam-se em obras de arte.

Toda a fotografia que se aproxime do estatuto de arte superior contém a possibilidade mística de genialidade. A representação desaparece, permanecendo apenas a figura valorizada do artista. (Sekula, 2013: 408).

Criada com um objectivo artístico ou apropriada para este fim, no domínio do discurso modernista a fotografia enquanto arte estabelece-se num acto fundamental de fechamento (Sekula, 2013: 403) que faz com que se deixe de ponderar o contexto em que esta foi criada.

John Tagg aponta para uma contradição ideológica negociada na prática da fotografia, para que esta pudesse estar dividida entre o domínio da arte e o domínio técnico-científico (Tagg, 2002: 67). Também Allan Sekula refere que parece existir um mito que divide a fotografia numa cultura binária, entre a fotografia artística e a

¹⁹ Também Walter Benjamin destaca esta citação na sua *Pequena História da Fotografia*.

fotografia documental. Neste mito, a fotografia artística é uma imagem onde o fotógrafo é um observador do mundo e a fotografia uma forma de expressão portadora de um valor afectivo. A fotografia documental é uma imagem onde o fotógrafo é uma testemunha que realiza uma reportagem com um valor informativo (Sekula, 2013: 408).

O mito que parte do dualismo da fotografia como documento ou como arte acaba por ser o mesmo que permite a existência de uma auto-representação da natureza. É o mito que faz da fotografia uma imagem transparente, uma imagem coerente que responde a um efeito de uma ideologia não reconhecida (Tagg, 2013: 361). O dualismo da fotografia denota a prática dos seus discursos que através de uma apropriação alteram o significado, revelando o vazio inscrito nesta imagem. Longe do seu fim ilustrativo de documento, as fotografias no museu transformam-se em estudos sobre as possibilidades da fotografia (Sontag, 2012: 132), o lugar onde a fotografia encontra um espaço fixo, emoldurado, iludindo a permanência de uma imagem única semelhante à pintura.

Para Douglas Crimp, a entrada em grande escala da fotografia no museu revelou a impossibilidade da fotografia se configurar com a procura de uma arte pela arte, caracterizada pelo modernismo (Crimp, 1990: 8). Nesta procura, a pintura definia-se pela sua bidimensionalidade, a escultura pela tridimensionalidade, enquanto que a fotografia mesmo valorizada por um génio artístico, não se desligava do referente que transportava. Como Walter Benjamin destacara, a fotografia carrega um testemunho que não pode ser reduzido à arte de um fotógrafo (Benjamin, 2006: 246)²⁰.

A presença da fotografia no espaço artístico dá-se através de fotógrafos e investigadores que aproximam a fotografia da pintura, valorizando inicialmente uma arte autónoma. Além desta, outros artistas utilizam a fotografia como uma matéria de colagens, *assemblages*, esculturas, obras de arte.

Para Rosalind Krauss a primeira convergência da fotografia com a arte estabelece-se nos anos 20, com a prática da fotomontagem Soviética e a integração da fotografia no Movimento Dada e Surrealista (Krauss, 1999: 289). Estes movimentos recorrem à fotografia pela sua dominância enquanto imagem do registo do quotidiano, da realidade

²⁰ Citação de Walter Benjamin apresentada no capítulo I.2. página 14.

como real, de consciencialização e de propaganda. A fotografia tanto serve de prova para a escrita surrealista (como no romance *Nadja* de André Breton) como é destacada pela estranheza do mundo que apresenta. Apropriada em colagens e *assemblages*, esta serve também a montagem artística frequentemente de cariz político.

A ligação com a realidade e o real favorece o uso da fotografia, portadora de uma indexicalidade usada em técnicas de representação e de apresentação. Entre as duas, a fotografia promove o fim de uma visão em que a arte se separava do mundo para permitir novas incursões ao mundo real (Crimp, 1990: 9). O uso da fotografia, a composição através do “fragmento do mundo”, contamina as diferentes disciplinas artísticas e perturba os ideais do autonomismo modernista de Greenberg²¹.

Apesar da utilização da fotografia como matéria artística, Douglas Crimp destaca a influência que esta adquire na prática artística a partir dos anos 60. Esta revela-se em trabalhos que usam técnicas de reprodução como a serigrafia, contrariando a produção de uma obra única. Como exemplo, o trabalho de Andy Warhol trouxe para a tela a serigrafia e para esta, fotografias de famosos, guerra, imagens reconhecidas socialmente e reproduzidas como arte. A fotografia deixa de se apresentar exclusivamente como uma obra única e influencia a arte num novo percurso pós-moderno que se dedica às técnicas de produção e de reprodução (Crimp, 1980: 56).

Como técnica de reprodução, a fotografia serve a documentação de muitos projectos artísticos que ao não se enquadrarem num suporte específico e tradicional, encontram nesta a hipótese de registo para performances ou instalações.

Além destes, Rosalind Krauss enfatiza o papel que a fotografia adquire com a Arte Conceptual, que faz desta a imagem de um inventário ou testemunho de um artista. Preferindo a causalidade, espontaneidade da fotografia não artística em oposição à arte fotográfica, a fotografia na Arte Conceptual aproxima-se do fotojornalismo e posteriormente da fotografia amadora (Krauss, 1999: 295). Aliada ao texto, à série de imagens, a fotografia perde a aura de uma imagem única e aproxima-se da fotografia

²¹ Para Walter Benjamin, a doutrina da arte pela arte respondia a uma crise iniciada pelo aparecimento da fotografia (Benjamin, 2006: 215), da técnica de reprodução que alterara o estatuto da obra de arte, a sua aura, ao reproduzi-la em livros, catálogos, e num novo museu imaginário. Neste, como André Malraux destaca no seu livro *O Museu Imaginário*, surgem novas possibilidades de equiparar, coleccionar, aproximar obras de arte de vários tempos, espaços, artistas por via da fotografia.

vernacular.

O uso da fotografia não artística afirma-se também como o assunto de uma pesquisa que procura reconhecer na fotografia o seu medium, o conjunto de convenções, condições materiais (Krauss, 1999: 296) que formam a experiência desta imagem e o seu papel na sociedade.

O facto do discurso da arte ser capaz de absorver qualquer fotografia (Sontag, 2012: 107) vai evidenciar os discursos que definem a prática deste meio. É através da fotografia enquanto arte que se encontra parte da reflexão sobre as consequências da crença numa imagem transparente. A outra parte foi protagonizada por escritores que reconheceram nesta um medium próprio. Na sua *Pequena História da Fotografia*, Walter Benjamin inaugura a sua história e em *A Câmara Clara*, Roland Barthes destaca a sua essência.

A reflexão no campo da arte conduziu a uma acção de apropriação, investigação, exposição do documento-monumento da história. A distinção do heroísmo da visão que fazia da fotografia documento uma fotografia artística alterou-se, e é no espaço do museu que recentemente se têm interrogado as práticas do arquivo, as suas implicações enquanto documento, evidência, tanto para uma memória pública como para uma história privada (Enwezor, 2008: 26).

Se anteriormente se tinha gasto muita perspicácia inútil para resolver a questão de saber se a fotografia seria ou não uma arte – sem primeiro se ter perguntado se a descoberta da fotografia não teria alterado totalmente a natureza da arte...
(Benjamin, 2006: 220)

II.3. IMAGINAR O REAL

A fotografia abre a possibilidade de um gosto global em que nenhum tema, técnica ou a sua ausência é suficiente para a desqualificar (Sontag, 2012: 135). Ao apontar para as realidades quotidianas do mundo, a fotografia não só lhes deu uma visibilidade como destacou a sua importância (Freund, 1989: 81).

Se por um lado a fotografia mostrou uma nova visão onde todo o mundo era belo, elevando e equiparando os seus detalhes e motivos, por outro a banalidade torna-se bela por ser um vestígio de um verdadeiro (Rancière, 2010b: 39).

Em *A Partilha do Sensível*, Jacques Rancière destaca a alteração estética que permite a fotografia e o cinema serem artes e não apenas técnicas de reprodução. Para este autor, o fim da arte pela arte pode ser entendido não pela entrada da fotografia no meio artístico como Douglas Crimp reconhece²², mas por uma revolução estética que a literatura inicia. A literatura procurando reconstituir mundos a partir dos seus vestígios (Rancière, 2010b: 37) altera a forma de pensar a arte e os seus temas. Como Rancière refere, é porque o anónimo se tornou um tema artístico através da literatura que o seu registo através da fotografia pode ser arte (Rancière, 2010b: 36).

Em 1827 no Prefácio de *Cromwell*, Victor Hugo defendia que a literatura devia seguir uma história dos costumes oposta à história factual praticada pelos historiadores (Rancière, 2010b: 38). Nesta história, o anónimo e comum ganhavam importância num sistema de representação que deixava de se definir por uma oposição entre o alto e o baixo, o nobre e vil (Rancière, 2010b: 37), para se adequar à procura de uma proximidade do mundo que elogiava o banal, quotidiano, marginal e particular.

Por via do realismo literário do séc. XIX, a procura de uma representação mais fiel da vida (Todorov, 1984: 9) realizava-se também na pintura e escultura. Com uma aparente oposição à ideologia da recém-formada hegemonia dos estados democráticos burgueses (Tagg, 2013: 374) o realismo torna-se um movimento artístico que transforma os paradigmas do sistema de representação, contrariando o realismo instrumental das sociedades burguesas e capitalistas²³.

Enquanto sistema de representação o realismo pode apresentar dois sentidos dispares, referindo-se tanto ao sistema que representa a realidade pela sua similitude por via de uma habituação, como ao sistema que representa a realidade pela sua estranheza por via de uma revelação (Goodman, 1995: 185).

No novo regime estético das artes de Rancière procura-se a representação da realidade por via de uma revelação que apresenta o real e o verdadeiro fora do domínio da História e do seu sistema de representação. A procura de uma representação mais fiel

²² No capítulo II.2.4 página 41, destaca-se a ideia de Douglas Crimp, de que a fotografia teria sido a responsável por uma alteração da concepção de arte modernista que leva ao fim da arte pela arte, de uma arte separada do mundo (Crimp, 1990: 8).

²³ O termo realismo instrumental alude ao realismo da sociedade burguesa, referido no capítulo II.2 página 32.

da vida acontece através do abandono da mimesis, da destruição dos parâmetros dentro dos quais a valorização da similitude funcionava (Rancière, 2010b: 26).

Como Victor Hugo mais escritores do séc.XIX propõem uma nova racionalidade da história da vida material através da literatura (Honoré de Balzac *apud* Rancière, 2010b: 44). Esta iniciava uma revolução estética ao manter no mesmo regime de sentido o testemunho e a ficção (Rancière, 2010b: 44), fazendo depender de um mesmo regime de verdade aquele que escreve a História e as histórias (Rancière, 2010b: 45).

O novo regime estético ingressa sobre o mundo quando procura o vestígio do verdadeiro e como consequência a sua revolução estética é também uma revolução política. Contra a ideologia dominante, os realistas do séc.XIX agem sobre o sistema de representação e propõem a desintegração do signo na procura de uma plenitude referencial (Roland Barthes *apud* Todorov, 1984: 96).

Em o *Curso da Fotografia*, John Tagg lembra o comentário da fotógrafa Berenice Abbott que identificava o seu trabalho com a tradição do realismo literário. Para Abbott, a fotografia continha em si um valor documental inerente ao próprio processo e por isso esta deveria dedicar-se a revelar e celebrar a realidade (Tagg, 2013: 355).

Em oposição ao “Mundo é Belo” destacado pelo discurso artístico, Abbott defendia nos anos 50 o uso da fotografia como um fotodocumento que mantivesse a essência de um realismo (Abbott, 2013: 199) diferente daquele que procurava evocar uma imagem transparente, concretizada pela aproximação ao sistema de representação da pintura.

Contra a fotografia de arte e a sua divisa «O mundo é belo», a arte fotográfica contribui, se for bem compreendida, para quebrar o limite de toda e qualquer representação, ainda que realista. (Didi-Huberman, 2015: 305)

A crescente utilização da fotografia e a sua presença enquanto representação do mundo alerta Abbott para a necessidade de fazer da fotografia uma afirmação, um documento do agora (Abbott, 2013: 201) no qual o fotógrafo deveria responsabilizar-se (Abbott, 2013: 202) ao impor uma ordem nas coisas vistas e ao fornecer o contexto visual e o quadro intelectual através do seu trabalho (Tagg, 2013: 356).

Como Berenice Abbott, também Walker Evans e outros fotógrafos reconhecem a

necessidade de emancipar a fotografia dos discursos que fazem desta uma imagem flutuante (variável pela sua legenda, lugar e contexto de apresentação). A hipótese da fotografia seguir um percurso semelhante ao realismo tradicional permitiria a desconstrução do sistema de representação que estabelecia na fotografia uma cultura binária²⁴, entre o fetiche e o documento, uma imagem que não mostra nada e mostra tudo.

Para Roland Barthes, a sociedade tem a necessidade de temperar a loucura inerente à hipótese do realismo absoluto da fotografia. Para isso, a fotografia torna-se uma imagem séria através da sua generalização²⁵ e da arte (Barthes, 2010: 128). Nestas duas formas a sua essência realista anula-se quando a fotografia é entendida como uma cópia do real e não uma emanção do real passado²⁶.

Como consequência desta anulação, Georges Didi-Huberman encontra a incapacidade de ver na fotografia a sua ligação à imagem e à memória (Didi-Huberman, 2012: 39). Como refere, hoje vivemos numa época em que somos incitados a não acreditar em nada daquilo que vemos e a não querermos ver nada daquilo que temos debaixo dos olhos (Didi-Huberman, 2015: 311). A essência realista destacada por Berenice Abbott perde-se face à alienação das especificidades deste medium.

A imagem, diz a fenomenologia, é um nada de objecto. Ora, na Fotografia, o que eu estabeleço não é apenas a ausência de objecto; é também, simultaneamente e na mesma medida, que esse objecto existiu realmente e esteve lá, onde eu o vejo. É aqui que reside a loucura, porque até este dia, nenhuma representação podia garantir-me o passado da coisa, a não ser através de circuitos. (Barthes, 2010: 126)

A garantia do passado da coisa que a fotografia transporta segundo Berenice Abbott carece de uma responsabilização por parte do fotógrafo, para que a imagem não caia num estado de cópia, onde o realismo actua por habituação e não revelação. Ao destacar o comentário de Abbott, John Tagg realça a necessidade de historicizar o

²⁴ No capítulo II.2.4. página 40, destaca-se esta cultura binária que divide a fotografia entre a fotografia artística e a fotografia documental, a partir de John Tagg e Allan Sekula.

²⁵ No capítulo II.1. página 30, refere-se a passagem em que Roland Barthes destaca a banalização e a generalização da fotografia, como uma forma que a sociedade tem de temperar a loucura inerente a este medium.

²⁶ No capítulo I.3. página 18, destaca-se a citação de Roland Barthes onde este defende que a fotografia é uma magia e não uma arte, que esta é uma emanção do real passado e não uma cópia do real.

espectador para este reconhecer o contexto sobre o qual agem certas imagens fotográficas que se afiguram «realistas» (Tagg, 2013: 357). Como refere, identificar contra que tipicidade o realismo actua (Tagg, 2013: 377) permitiria reconhecer o efeito do mesmo.

Porém, para Susan Sontag todas as imagens fotográficas afiguram-se realistas dada a relação privilegiada que a fotografia estabelece com a realidade. Como sugere, o realismo na fotografia é definido não como o que existe «realmente» mas como o que «realmente» se percebe (Sontag, 2012: 120). Por este motivo, as imagens fotográficas são peças testemunhais de uma biografia ou de uma história em devir (Sontag, 2012: 162). Elas possuem a qualidade de serem verdadeiras ao nível do tempo, de transportarem o “Isto Foi” de Roland Barthes e serem imagens apesar de tudo, como Didi-Huberman defende.

Ainda que a fotografia consiga garantir o passado da coisa, este não se percebe sem ser através de circuitos que possibilitam a sua leitura, compreensão, imaginação. Como Honoré de Balzac sugeriu uma nova racionalidade da história da vida material através da literatura, Georges Didi-Huberman parece procurar uma nova imaginação da história da vida material através da fotografia. Esta surge da necessidade de contrariar a ilusão da civilização de imagens que fazem perder a visão, a consciência e a responsabilidade perante a história (Samain, 2012: 155).

Em *Imagens apesar de tudo*, Didi-Huberman esboça alguns dos problemas inerentes à recepção histórica da fotografia pelo não reconhecimento da sua função de imagem. Como refere, para recordar é preciso imaginar (Didi-Huberman, 2012: 49), e para imaginar é necessário que a imagem se identifique com o seu rasto, que ela se realize como um acontecimento, um acto e não uma coisa (Sartre, 1988: 132).

Como um acontecimento, a fotografia seria uma imagem em devir, uma imagem que acontece no presente onde encontra vários circuitos que estão além da sua impressão. O vazio da fotografia revela-se num enquadramento mas como Jean-Luc Godard refere, mesmo deteriorado um simples rectângulo de trinta e cinco milímetros salva a honra de todo o real (Jean-Luc Godard *apud* Didi-Huberman, 2012: 13).

Para Didi-Huberman deve-se procurar os motivos que determinam a sobrevivência

da imagem, as condições que impediram a sua destruição e o seu desaparecimento (Didi-Huberman, 2015: 297). O vazio da fotografia transporta uma hipótese de testemunho que pela função de imagem não se fecha na sua investigação, questionamento.

A imagem, tal como a história, não ressuscita absolutamente nada. Mas ela «redime»: ela salva um saber, ela recita apesar de tudo, apesar do pouco que pode, a memória dos tempos. (Didi-Huberman, 2012: 222)

Recitando a memória dos tempos, a imagem na fotografia precisa transmitir uma experiência e um ensinamento (Walter Benjamin *apud* Didi-Huberman, 2015: 306) para poder desmascarar o real. Como John Tagg destaca, as fotografias não são apenas a causa de um problema, elas são também o lugar da luta onde os poderes convergem e são simultaneamente produzidos (Tagg, 2002: 149). É sobre este lugar de luta que Berenice Abbott aponta para a necessidade de um realismo que se aproxima da necessidade de imaginação das imagens de Didi-Huberman.

Pelas suas características, na fotografia a leitura por via da realidade parte de um contacto com o real. Nem documento ou fetiche, a fotografia transporta um testemunho, um conhecimento que pela função de imagem se transforma no tempo.

Como Victor Hugo procurou emancipar a história dos costumes da História, na fotografia assiste-se a uma tentativa de emancipação dos discursos deste meio que debilitam as possibilidades que este tem de tornar presente o passado das coisas e deixá-las em movimento.

Para uma opacidade crítica da transparência do real, os realistas procuraram desconstruir os cânones, as narrativas implícitas no mundo e na sua consciencialização. Com a mudança do regime estético e a procura da verdade por parte dos meios artísticos, esta deixou de se realizar segundo discursos científicos, históricos, para se confrontar com outros discursos que por oposição revelam os efeitos de poder inerentes na prática discursiva da verdade.

Reconhecer que o papel da fotografia encontra-se entre o contacto do real e a sua imaginação, é identificar que a realidade se constrói dentro de determinados limites, onde o impensável e o irrepresentável determinam o testemunho do passado das coisas. Como estes, o inimaginável parte da simples recusa de pensar a imagem (Didi-

Huberman, 2012: 199).

É sobre a necessidade de imaginação que uma consciencialização da fotografia se torna urgente. Walter Benjamin, Roland Barthes, Vilém Flusser, John Tagg, Susan Sontag, Allan Sekula, Jacques Rancière e Georges Didi-Huberman através de uma opacidade crítica contrariam a transparência com que a fotografia é recebida sugerindo novos caminhos para a imagem que toca o real, verdadeira ao nível do tempo e falsa ao nível da história, se aproxime do ideal realista de revelar a realidade.

Cabe-me a mim escolher, submeter o seu espectáculo ao código civilizado das ilusões perfeitas ou enfrentar nela o despertar da inacessível realidade. (Barthes, 2010: 130)

III. A CONSCIÊNCIA DA FOTOGRAFIA

Para uma consciência da fotografia foram apresentados vários autores que realizam uma investigação teórica sobre as premissas e consequências do encontro de uma transparência do real nesta imagem.

Vilém Flusser destaca esta consciencialização como uma forma de reflectir sobre as possibilidades de se viver livremente num mundo programado por aparelhos (Flusser, 1998: 91), e assim contrariar o analfabetismo, a loucura generalizada, o universalismo da fotografia.

Como meio de uma ideologia da verdade, a transparência do real da fotografia faz desta uma cópia do mundo que comprova a realidade. Ainda hoje a fotografia continua a responder ao mito da imagem da natureza onde se acredita encontrar a experiência do próprio mundo e não a sua visualização. Neste mito, a fotografia carece de um deciframento, leitura, imaginação, de um levantamento sobre a sua ligação à memória e à imagem que emancipe a fotografia de uma tradução do real.

Do real nada pode ser traduzido e a partir do momento em que existe um sentido, este não pode pertencer a outra coisa senão a um signo²⁷. Para revelar a linguagem universal dos signos da fotografia, os seus credos, as suas crenças, vários investigadores propõem uma opacidade crítica. Nem documento, fetiche, prova de verdade ou visão do mundo, para uma consciencialização da fotografia traçam-se os discursos que debilitam as possibilidades de tornar presente o passado das coisas através das propriedades específicas desta imagem.

Vilém Flusser reconhece que a consciencialização da fotografia passa também pelo fotógrafo que manipula o aparelho e o obriga a revelar as suas potencialidades (Flusser, 1998: 45). Para Berenice Abbott o fotógrafo deveria responsabilizar-se ao impor uma ordem nas coisas vistas, ao fornecer o contexto visual e o quadro intelectual do seu trabalho²⁸. O trabalho do fotógrafo contrariaria assim a ilusão da civilização de imagens que fazem perder a visão do mundo, ao revelar a realidade, o efeito que está inscrito nas imagens para a sua tradução.

²⁷ Citação apresentada no capítulo I.3. página 19.

²⁸ Citação apresentada no capítulo II.3. página 45.

Sobretudo dentro do espaço artístico, alguns fotógrafos contrariam a transparência desta imagem. O facto do discurso da arte ser capaz de absorver qualquer fotografia²⁹ permite que este sirva o questionamento e a investigação dos seus discursos e respectivas relações de poder.

III.1. ENTRE STEPHEN SHORE E SOPHIE CALLE

Para apontar para a consciência da fotografia a partir do próprio medium, destaca-se o trabalho desenvolvido pelos fotógrafos Stephen Shore e Sophie Calle. Ambos ocupam museus, galerias, editam livros, catálogos que servem de moldura e plinto na valorização desta imagem. Pelo seu espaço de reflexão, a arte atribui à fotografia um destaque, um lugar e tempo, de pensamento e contemplação.

Stephen Shore é um fotógrafo americano, investigador e professor de fotografia. Hoje poderia-se dizer que o seu reconhecimento como fotógrafo é bastante precoce, pois com 14 anos vende 3 fotografias ao Museum of Modern Art através de Edward Steichen, com 17 fotografa a Factory de Andy Warhol³⁰, e com 24 é o segundo fotógrafo vivo com uma exposição no Metropolitan Museum of Art. Apesar disso, como o próprio afirma, só depois de observar Andy Warhol a trabalhar é que começa a pensar esteticamente e se torna mais consciente do que estava a fazer (Shore, 1995: 23).

Stephen Shore procura trabalhar conscientemente sobre a fotografia na ligação da sua forma e do seu conteúdo. Para este a fotografia transforma o mundo através da sua planificação, enquadramento, tempo e foco que definem o conteúdo e a estrutura da imagem. É com estas formas que os fotógrafos expressam o seu sentido do mundo e estruturam as suas percepções, articulando significados (Shore, 1998: 17). E é através da sua consciencialização que Shore procura desconstruir o sistema de representação deste medium, apontando para a sua relação com o real, quotidiano, mundano e banal.

A partir da sua experiência de fotógrafo e professor, Stephen Shore escreve o livro *The Nature of Photographs* onde descreve a essência da fotografia, a forma como esta transforma o mundo e como o fotógrafo age em relação a este aparelho. Ao contrário de

²⁹ Citação apresentada no capítulo II.2.4. página 43.

³⁰ Com 17 anos Stephen Shore pergunta a Andy Warhol se pode fotografar a Factory (o seu estúdio) e este aceita. Entre 1965 e 1967 Shore frequenta a Factory e fotografa as pessoas que por lá passam e o que acontece.

Fox Talbot que definiu a fotografia como uma imagem da natureza, Shore aponta para as transformações que a fotografia realiza sobre a natureza e a sua percepção.

Por poder mostrar a própria idade e corpo do tempo na sua forma e pressão (William Shakespeare *apud* Shore, 2004: 183)³¹ a fotografia torna possível trabalhar o registo do tempo, a sua memória, o seu testemunho. É pela consciencialização deste registo que Shore aproxima-se de fotógrafos que, como Eugène Atget souberam desmascarar o real, ou como Walker Evans descobriram de que modo activar na experiência fotográfica as sementes do tempo³².

Utilizando todo o tipo de aparelhos fotográficos, Stephen Shore apresenta o seu trabalho em galerias, livros e no Instagram onde explora os limites das potencialidades da fotografia e aponta para os discursos que estão na sua prática.

Sophie Calle enquanto fotógrafa não teve um reconhecimento tão precoce como Stephen Shore e ainda hoje é mais comum ser nomeada de artista. Parte desta classificação deve-se à utilização de vários médiums que o seu trabalho explora. Este compreende a fotografia, a escrita, a performance, o vídeo, a instalação e não se define exclusivamente por nenhum. Como refere, no seu trabalho o texto tem contado mais, mas a imagem foi o início de tudo (Calle, 2010: 13).

Pela aproximação da imagem à fotografia amadora, desde o princípio da sua carreira que a sua ligação à fotografia é questionada, tanto pela qualidade mediana das fotografias como pelo facto do seu sentido se encontrar na relação que estas estabelecem com a escrita³³.

Apesar de um difícil reconhecimento, em 2010 Sophie Calle recebeu o Prémio Internacional de Fotografia da Hasselblad Foundation, e aqui destacou os 25 anos de trabalho que tem desenvolvido sobre este medium. A partir desta perspectiva é

³¹ Em várias entrevistas e conversas Stephen Shore usa esta citação do texto de *Hamlet* de William Shakespeare, onde diz encontrar algo específico que pode explorar com a fotografia.

³² Stephen Shore diz que ganha consciência de como o tempo altera as imagens através do trabalho de Walker Evans. Como exemplo, aponta para a sua escolha em registar carros. Na fotografia de Evans os carros são como sementes do tempo, pois pela sua curta existência expressam melhor que os edifícios a aparência de uma época (Stephen Shore *apud* Campany, 2014: 53).

³³ Como Sophie Calle refere, quando o seu trabalho *The Sleepers* é apresentado na Canon Gallery em Geneve, esta é a crítica feita por muitos fotógrafos (Calle, 2010: 14).

apresentado o trabalho de Sophie Calle.

Fotógrafa francesa, Sophie Calle diz começar a fotografar para tentar agradar o seu pai, imitando um trabalho do fotógrafo Duane Michals que estava na sua colecção (Calle, 2010: 13). Como este, acompanha a fotografia de texto.

A partir do banal, quotidiano, do que acontece, faz acontecer, de experiências e histórias reais, Sophie Calle realiza ficções comprovadas por registos que pertencem a uma ideologia da verdade. Para Rosalind Krauss, o suporte técnico do seu trabalho é a pesquisa documental da investigação jornalística (Krauss, 2006: 59). Neste, a fotografia alia-se à escrita e como Vilém Flusser destaca, ela cessa a insuficiência da escrita para descrever o mundo ao tornar o texto imaginável³⁴. A fotografia enquanto imagem mágica da escrita vai além da prova do que é referido, para ser o lugar de projecção de crenças, sentidos e significados que actuam entre o lido e o visto.

O trabalho de Sophie Calle desafia uma reflexão sobre as possibilidades e as limitações da fotografia (Gunilla Knappe *apud* Calle, 2010: 107) ao mostrar através de imagens, vestígios, objectos, as referências de uma realidade ficcionada.

Sophie Calle contraria a transparência do real ao apresentar o irrepresentável, inimaginável, o que é difícil de representar da existência humana. Nos seus trabalhos, a escrita diarística aponta para as experiências de Sophie Calle e para as experiências de outros. É a partir da partilha de um lugar, momento, sentimento, que Calle convoca para o seu trabalho testemunhos difíceis de se inscreverem no universalismo de um sistema de representação.

Para o caminho de uma consciencialização, Stephen Shore investiga sobre as potencialidades do aparelho fotográfico contrariando as definições do seu sistema de representação. Já Sophie Calle contamina a transparência da fotografia pela relação que esta estabelece com a escrita e a possibilidade de imaginar o real.

Stephen Shore e Sophie Calle como realistas procuram desconstruir as formatações da representação e apresentação da realidade que se encontra na fotografia. Nesta desconstrução não é só o medium que está em jogo, mas a forma como este se configura no espaço artístico e os limites que encontra dentro do seu aparato.

³⁴ Citação apresentada no capítulo I.3. página 22.

Com exposições a partir dos anos 70³⁵, estes fotógrafos trabalham sobre a fotografia num momento posterior à sua institucionalização³⁶. Rosalind Krauss refere que é neste momento que a fotografia surge na arte como um objecto teórico, uma ferramenta para desconstruir a prática artística. Em oposição à ideia da independência do medium modernista de Greenberg³⁷, a fotografia serve a prática de uma arte em geral. Esta respondia a uma procura artística para a qual os mediuns tradicionais estariam esgotados (Krauss, 2006: 58).

Como objecto teórico, a arte conceptual utiliza a fotografia pela sua transparência, como um meio de revelar o vazio da linguagem e da sua tradução do mundo. Assim, aproxima-se de um movimento realista que procura desconstruir o sistema de representação e a sua relação com o real.

Em oposição à imagem única portadora da beleza do mundo, a fotografia amadora serve a criação de séries da arte conceptual e de outros movimentos. O uso de uma imagem sem importância social ou formal faz com que a importância destas séries dependa exclusivamente da persistência do seu criador em produzir algo (Krauss, 1999: 295) que pela sua facilidade técnica é questionado enquanto arte.

Sobretudo na procura de um documento da realidade, alguns movimentos artísticos apropriam-se da fotografia como um meio de registo e reprodução. A vontade de tudo registar, apropriar, aproxima a arte de uma nova função sobre o mundo, onde em detrimento de uma contemplação se procura o seu inventário.

III.1.1. Para um outro inventário

Pela vontade de evocar uma plenitude referencial, a arte conceptual aproxima-se do realismo do séc.XIX através da utilização da série e da sua autonomia discursiva. Como Victor Hugo propôs registar na literatura a história dos costumes, o trabalho *American Surfaces* de Stephen Shore aproxima-se da arte conceptual pela vontade de registar tudo.

³⁵ Stephen Shore tem a sua primeira exposição em 1971, no Metropolitan Museum of Art. Sophie Calle tem a sua primeira exposição em 1980, na Fashion Moda Gallery em Nova Iorque.

³⁶ Na nota 7 do capítulo I.3. página 20, destaca-se o reconhecimento que a fotografia adquire a partir dos anos 70 em universidades, escolas de arte, no mercado e em museus (Batchen *apud* Medeiros, 2008: 23).

³⁷ Citação apresentada no capítulo II.2.4. página 40.

Numa viagem pelos Estados Unidos da América iniciada em Março de 1972, Stephen Shore decide fotografar tudo e todos (Shore, 2005: 8), desde as pessoas que conhece, refeições, casas de banho, camas, ruas, os locais por onde passa. Preocupado com a superfície das coisas, Shore refere que uma superfície de uma coisa é uma indicação de forças profundas (Stephen Shore *apud* Jiang, 2007) que reflecte uma idade do tempo³⁸. Para registar o mundano, Shore utiliza neste projecto snapshots a cores de uma máquina Rollei de 35 mm.

Stephen Shore foi um dos primeiros fotógrafos a apresentar a fotografia a cores num projecto artístico. Em *American Surfaces*, a fotografia pelas características da snapshot aproxima-se da fotografia amadora, antípoda da fotografia artística que se destacava pela sua forma, com o uso de uma fotografia a preto e branco e de qualidade técnica superior.



Fig. 5 - Stephen Shore, *New York City, New York, September - October 1972*, 1972.
Da série *American Surfaces*.

No seguimento da arte conceptual, Shore reflecte sobre a superfície da imagem da reprodução da realidade, a fotografia. Influenciado por Andy Warhol, este diz querer mostrar a multiplicidade de imagens que nos rodeiam na tentativa de fazer fotografias conscientemente casuais (Shore, 2004: 177), utilizando a fotografia amadora pela sua transparência, imediatez e espontaneidade.

No final de 1972, Stephen Shore expõe *American Surfaces* na LIGHT Gallery de Nova Iorque. Com um conjunto de 200 fotografias impressas num laboratório Kodak de New Jersey, divididas por 3 paredes, cada uma com uma grelha de três linhas de altura,

³⁸ Para Stephen Shore, todos os elementos do dia-a-dia transformam-se em testemunhos articulados de um momento histórico específico (Liesbrock, 1994: 10).

as fotografias apresentavam-se sem qualquer moldura e coladas à parede com fita-cola. Durante os três meses da exposição, Shore refere que apenas o seu curador e a fotógrafa Nan Goldin o felicitaram pelo trabalho (Stephen Shore *apud* Jiang, 2007).

Apesar de hoje este ser reconhecido como um ponto de referência para a fotografia, no âmbito do trabalho da “road trip” americana de Walker Evans e de Robert Frank, Stephen Shore refere que a escolha expositiva de 1972 dificultou a relação das imagens em série e a sua percepção individual (Stephen Shore *apud* Campany, 2014: 33).

De destacar também a diferente compreensão que este trabalho estabelece hoje face ao momento da sua primeira exposição. Pela relação que estas fotografias têm com o passado, elas distanciam-se do seu motivo inicial de procurar uma compreensão das superfícies do seu presente. Hoje, este conjunto de fotografias é motivo de nostalgia pelo cabelo, a roupa, a decoração das casas que reflectem a aparência dos anos 70. Porém, na altura em que o projecto foi apresentado as pessoas questionavam a escolha de Shore em fotografar coisas vulgares (Stephen Shore *apud* Campany, 2014: 53).



Fig. 6 - Stephen Shore, *Queens, New York, April 1972, 1972*.
Da série *American Surfaces*.

A fotografia através de Stephen Shore aproxima-se do inventário do mundo, realizado não a partir de um sistema, de um discurso, mas de um sujeito. Por este motivo, o inventário do fotógrafo tende a colidir com o imaginário universal.

A procura de um sistema de representação transparente pelo qual se caracteriza o trabalho de Stephen Shore descrito por Gerry Badger como um fotógrafo discreto

(Badger, 2002), está em *American Surfaces* presente pela forma como este usa a fotografia amadora. Pela sua transparência, alegada ingenuidade, a fotografia amadora não sobrepõe a sua forma ao seu conteúdo, fazendo com que a representação do real se sobreponha à observação de um sujeito.

Como um fotógrafo discreto, a aparente não estilização da fotografia amadora permite que esta actue por via da sua transparência opondo-se à estilização recorrente da fotografia artística (Badger, 2002). Esta transparência aproxima as escolhas de Stephen Shore de um registo documental, que não reflectindo o padrão da memória de um aparelho³⁹, constrói um outro inventário dentro das suas possibilidades.

Como um meio dominante da pesquisa do quotidiano, Stephen Shore e Sophie Calle fazem uso da fotografia amadora pela transparência da sua representação do mundo. Contudo como já referido, no caso de Sophie Calle esta utilização aproxima-se mais de um artista que procura um meio que apoie o seu trabalho⁴⁰ e não tanto de um fotógrafo que explora as possibilidades do seu medium, como faz Stephen Shore⁴¹.

Para registar a sua vida e a dos outros, Sophie Calle faz do relatório jornalístico o seu medium (Krauss, 2006: 62). O seu trabalho é caracterizado pela transparência da representação onde a escrita de reportagem, indicativa de factos, registos, datas, se alia à fotografia amadora.

Com pessoas fotografadas de costas, enquadramentos descuidados, escalas inconstantes, Yve-Alain Bois refere que o trabalho fotográfico de Sophie Calle tem todos os signos do trabalho de um amador (Bois, 2006: 45). Além dos registos que cria, Sophie Calle apropria-se de muitas fotografias que usualmente favorecem o seu conteúdo (o seu referente) e não a sua forma.

³⁹ Alusão à citação de Vilém Flusser que refere que quem contemplar o álbum de um fotógrafo amador estará a ver a memória de um aparelho e não a de um homem (Flusser, 1998: 74), presente na página 39 do capítulo II.2.3.

⁴⁰ Apresentando-se como fotógrafa, Sophie Calle afirma ter demorado muitos anos até se interessar pela forma e enquadramento da fotografia (Sophie Calle *apud* Searle, 1993: 39), tendo mais atenção à relação que o seu conteúdo estabelece com a escrita.

⁴¹ Questionando o medium, Stephen Shore tanto explora as possibilidades da snapshot em *American Surfaces*, como as possibilidades da fotografia de grande formato em *Uncommon Places*, abordado posteriormente na página 71 deste capítulo.

Tanto a escrita como a fotografia apresentam-se como meios onde a ausência de estilo (marca de um sujeito) favorece a inexpressividade, a transparência e a crença numa tradução do real. Porém, a marcada presença de Sophie Calle repetida pelo constante apontamento do seu testemunho “eu estou”, “eu espero”, “eu vou”, faz com que a inexpressividade destes dois meios seja portadora de uma voz, a subjectividade do seu narrador, personagem, escritor.

Sophie Calle esboça a combinação da inexpressividade da escrita e da fotografia que fazem o seu estilo nos seus primeiros diários de 1978 e 1979. Depois de passar sete anos a viajar, Calle regressa à cidade onde sempre viveu, Paris. Por não saber o que fazer, começa a seguir estranhos que encontra pelo prazer de seguir e registar os seus movimentos (Calle, 2008: 61). O estilo de Sophie Calle é definido pela hipótese de um registo num género inovador que cria uma narrativa ficcional com conotações factuais (Christine Macel *apud* Calle, 2008: 20).

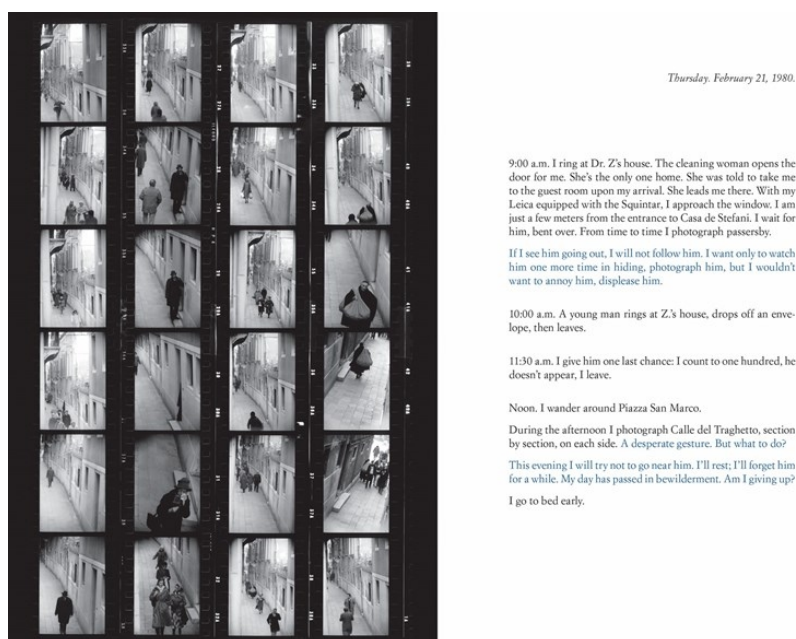


Fig. 7 - Páginas de *Suite Vénitienne* da publicação de 2015 de Siglio.

Para um outro inventário, Sophie Calle faz do registo do outro o motivo de muitos dos seus projectos. *Suite Vénitienne* é hoje reconhecido como o seu primeiro projecto⁴² onde Calle cria uma narrativa a partir de uma “perseguição” que faz durante 13 dias a

⁴² Tanto *Suite Vénitienne* como *The Sleepers* não foram pensados com um fim artístico ao contrário dos projectos posteriores. Sophie Calle alega que quando fez estes projectos estava a tentar jogar para evitar o tédio (Sophie Calle *apud* Searle, 1993: 30). No entanto, é nestes dois que se reconhece o início da sua obra.

um indivíduo.

Depois de seguir o nomeado Henri B. pelas ruas de Paris e de o perder de vista, no mesmo dia Sophie Calle é apresentada a este indivíduo que lhe fala de uma viagem (Calle, 1988: 2). Decidindo segui-lo, a sua narrativa começa no momento em que parte para Veneza onde procura Henri B. e encontra-o, realizando o registo dos seus movimentos até dar por concluído o projecto.

A fotografia alia-se ao registo escrito de Sophie Calle que serve a indicação das horas e dos seus movimentos para seguir Henri B.. A fotografia funciona como uma imagem que prova e documenta as indicações escritas. Esta torna-se a transportadora de um momento, compreendido pela explicação do texto que aponta o motivo da sua existência. Ao mesmo tempo, alimenta o desejo de ver o que é indicado. Para um voyeurismo do real ficcionado, a utilização de uma fotografia amadora (sem consistência formal) transmite uma representação transparente pela relação que estabelece com a escrita, e aproxima-se de um realismo habitual pela relação que esta tem com a proximidade do registo do quotidiano.

Além da fotografia, vários mapas com a indicação do percurso diário de Sophie Calle apoiam o registo da sua reportagem e a imaginação da sua narrativa.

Com a indicação precisa dos locais, horas, movimentos de Henri B., Sophie Calle altera o ano em que de facto seguiu este indivíduo para não ter nenhuma penalização legal com o seu projecto (Christine Macel *apud* Calle, 2008: 25). Acessível em livros e exposições, a perseguição que aconteceu em 1979 apresenta-se como uma perseguição de 1980.

O uso da fotografia, através de uma ficção de documentos, permite a Sophie Calle “tocar o real” apontando para a ausência de limites entre o ficcional e o factual⁴³. É pela ideologia da verdade, pelo uso da imagem portadora do seu registo que o trabalho de Sophie Calle torna-se uma ameaça real. No entanto, não é exclusivamente a fotografia que alimenta esta ameaça, mas a hipótese de um testemunho do mundo que esta

⁴³ No capítulo II.3. página 45, destaca-se o pensamento de Jacques Rancière que em *A Partilha do Sensível* aponta para a revolução estética iniciada pelo realismo literário. Como refere, ao manter-se no mesmo regime de sentido o testemunho e a ficção (Rancière, 2010b: 44), a História e as histórias passaram a depender de um mesmo regime de verdade (Rancière, 2010b: 45).

estabelece com a escrita. Pela construção de um testemunho independente criado a partir de um indivíduo com os meios de uma ideologia da verdade, os inventários de Sophie Calle colidem com os discursos institucionalizados.

Num outro inventário, Sophie Calle cria um retrato ficcional a partir de relatos sobre um indivíduo. Para responder a um trabalho proposto pelo jornal de Paris *Libération*, no verão de 1983 Sophie Calle desenvolve o projecto *The Address Book* a partir de uma agenda de endereços que encontra.



Fig. 8 - Página do jornal *Libération* com primeira publicação de *The Address Book*.

Com os contactos desta agenda, pede a estas pessoas que contem alguma coisa sobre o seu dono Pierre Baudry. Com 28 entrevistas publicadas em 28 artigos sobre alguém que desconhece, os testemunhos que relatam Pierre Baudry são acompanhados por fotografias escolhidas por Sophie Calle. Estas são tanto fotografias de Calle como de outros e apontam para os gostos e actividades preferidas de Pierre D..

Pierre Baudry torna-se o referente do retrato imaginário de Pierre D., uma imagem de fantasia de uma pessoa desconhecida (Krauss, 2006: 61). De regresso à cidade de Paris, este encontra publicado num jornal um retrato ficcional feito sobre a sua pessoa. Pelas implicações deste projecto, hoje a publicação de *The Address Book* encontra-se reduzida a algumas partes, escolhidas num acordo entre Sophie Calle e Pierre Baudry.

Sophie Calle encontra os testemunhos dos seus inventários implicados pelos direitos dos indivíduos que segue. A revolução estética de tudo registar e apropriar colide com o sistema de representação que alimenta a tradução do real, e ilude o seu universalismo e controlo. Com constrangimentos reais, apenas em *The Address Book* e *Suite Vénitienne* Sophie Calle admite alterar os conteúdos dos seus projectos em prol de um acordo estabelecido com os indivíduos seguidos.

A utilização de meios inexpressivos para o seu relato, confere ao trabalho de Sophie Calle uma proximidade com a tradução do real que é alimentada pela hipótese de tudo registar. Da participação à apropriação, nos seus projectos os dados são provenientes do seu registo e de outros, através de testemunhos, fotografias, memórias, experiências.

A fotografia enquanto transportadora de um “Isto Foi”⁴⁴, encontra o seu *punctum* alimentado pela indicação escrita de uma legenda que refere o local, hora, data do seu certificado de presença, ou cria o circuito para o testemunho desta imagem⁴⁵. Ainda que motivo de construção de uma narrativa ficcional, Sophie Calle usa a fotografia como referente de uma verdadeira recordação, no sentido atribuído por Walter Benjamin.

... o trabalho da verdadeira recordação deve ser menos o de um relatório, e mais o da indicação exacta do lugar onde o investigador se apoderou dessas recordações.
(Benjamin, 2004: 220)

Na procura de activar testemunhos sobre o real, Sophie Calle refere que a ideia de seguir pessoas em Paris levou-a a seguir alguém numa maneira mais específica (Calle, 2008), registando tanto os seus movimentos como os seus vestígios. É o que acontece com o projecto *The Hotel*, 1981, onde Sophie Calle aproveita um trabalho como empregada de andar para fotografar os quartos do hotel que limpa e examinar os pertences pessoais, os detalhes das vidas dos seus ocupantes (Calle, 2008).

Procurando descrever as coisas mais comuns, Sophie Calle atribuí a estas a hipótese de uma memória. Para a sua construção, alguns projectos recorrem ao testemunho do outro para relatar alguém desconhecido, como *The Address Book*, ou

⁴⁴ No capítulo I.3. página 18, destaca-se o “Isto Foi” do *punctum* de Roland Barthes.

⁴⁵ Como referido no capítulo II.3. página 47, *ainda que a fotografia consiga garantir o passado da coisa, este não se percebe sem ser através de circuitos que possibilitam a sua leitura, compreensão, imaginação.*

para relatar alguma coisa que já desapareceu, como faz em *Last Seen*⁴⁶, 1991. Aqui, pede aos trabalhadores do museu Isabella Stewart Gardner Museum de Boston, que descrevam as lembranças de obras de arte roubadas (Calle, 2008), acompanhando o registo do espaço deixado vazio por uma legenda que evoca a sua memória.

Também em *The Detachment*, 1996, Sophie Calle aponta para os rastros deixados pelos símbolos da República Democrática Alemã que foram removidos em alguns lugares de Berlim, com vestígios ainda presentes. Pedindo uma descrição destes objectos por quem encontra nestes lugares, Sophie Calle substitui os monumentos em falta pelas suas memórias (Calle, 2008).

Para um outro inventário, Sophie Calle utiliza a fotografia para apontar para factos comuns, banais e destacar a memória de lugares, rastros, pessoas. Nestes procura testemunhar as experiências do outro, pedindo a desconhecidos que lhe mostrem um lugar (*The Bronx*, 1980), um espaço público que considerem privado (*The Eruv of Jerusalem*, 1996) ou que lhe digam onde estão os anjos de Los Angeles (*Los Angeles*, 1984).

Sophie Calle constrói um outro inventário sobre a memória do mundo, apontando para o que falta. Sobre o indivíduo, apontando para os movimentos e vestígios da sua existência. E sobre a imaginação, perguntando a pessoas que nunca viram qual a sua imagem de beleza (*The Blind*, 1986).

Tanto Sophie Calle como Stephen Shore reflectem sobre as relações que a fotografia estabelece enquanto meio de um inventário que revela o mundo. O tudo mostrar ou tudo valorizar presente no realismo literário torna-se visível através das suas fotografias que fazem do fotógrafo um observador e uma testemunha⁴⁷.

É sobretudo pela diluição entre a fotografia enquanto arte e a fotografia enquanto documento que os seus projectos puderam propor uma consciência para a possibilidade da fotografia inventariar o mundo a partir da decisão de um sujeito.

⁴⁶ *Last Seen* encontra-se muito próximo do projecto anterior *Ghosts*, 1989-1991. Neste, Sophie Calle ocupa no espaço museológico, o vazio deixado por quadros emprestados. Com o apontamento dos testemunhos que recolhe de curadores, seguranças, trabalhadores do museu, Sophie Calle substitui estas pinturas por uma descrição escrita.

⁴⁷ Destaca-se (mais uma vez) a cultura binária que Allan Sekula e John Tagg referem definir a prática fotográfica presente no capítulo II.2.4. página 40.

Os seus inventários encontram-se disponíveis temporariamente em exposições, mas é através da sua publicação em livro que estes permanecem presentes. Como um arquivo, o livro permite a sobrevivência da fotografia e garante a sua autoria. A imagem flutuante torna-se fixa num dispositivo que favorece o uso privado e o tempo individual de percepção e compreensão.

A edição em livro permite que os projectos de Sophie Calle e Stephen Shore se realizem num objecto valorizado consoante a raridade da sua reprodução.

Para um inventário do mundo, o livro permite a fixidez da fotografia e a sua sobrevivência num arquivo gerido pelo seu autor⁴⁸. A partir de 2003, durante cinco anos Stephen Shore explora este dispositivo e começa a fazer livros de autor por encomenda. Como refere, interessava-lhe desenvolver um projecto em apenas um dia (Stephen Shore *apud* Campany, 2014: 52) tendo como destino a criação de um livro e por consequência o pensamento da fotografia enquanto elemento de uma sequência de imagens. Com uma edição aproximada de 83 livros, para Stephen Shore algumas destas edições assemelham-se ao trabalho desenvolvido em *American Surfaces* e a trabalhos anteriores, onde é influenciado pelas sequências e séries da arte conceptual. Estas permitiam chegar a uma fotografia menos mediada, através de decisões realizadas a partir de um quadro conceptual com menos influência pessoal (Stephen Shore *apud* Campany, 2014: 27). Como um jogo, Stephen Shore apresenta num livro de autor o registo fotográfico de um passeio representado a partir das fotografias que tira a cada 10 metros.

Na procura de uma narrativa que apoie a criação de um documento do mundo, tanto Stephen Shore como Sophie Calle parecem por vezes seguir um jogo que justifica o motivo da sua observação e registo do real.

The Sleepers segundo Sophie Calle surge da necessidade de realizar um jogo para contrariar o tédio (Sophie Calle *apud* Searle, 1993: 30). Com o propósito de criar uma série sobre o mundo a partir de um enunciado estabelecido, o jogo não fecha completamente a aleatoriedade do seu contacto com o real num ideal de um sistema de

⁴⁸ Como Susan Sontag destaca, “As intenções do fotógrafo não determinam o sentido da fotografia, que terá a sua própria carreira, impulsionada pelas paixões e fidelidades das diferentes comunidades que a utilizem.” (Sontag, 2015: 43). No entanto, num livro a fotografia apresenta-se segundo uma narrativa definida que estabelece o seu sentido.

representação ou escolha pessoal. O acaso, o erro da tentativa de registar o real é assumido pelo favorecimento das suas regras.



Fig. 9 - Conjunto de registos de *The Sleepers*.

Em oposição a uma fotografia artística que revela a beleza do mundo a partir da escolha estética de um autor, o motivo de um registo deixa de ser definido por uma concepção de beleza para se realizar segundo as regras de um jogo. Também a fotografia amadora que reflecte o padrão de uma prática social, deixa de o fazer em detrimento das mesmas regras. Num outro inventário, a série de fotografias realizadas a partir de um jogo difere das estruturas habituais, e revela na imagem de afecto o estatuto de um documento porque justificado por um jogo, por uma narrativa.

Para ter a sua cama ocupada, de 1 a 9 de Abril de 1980, Sophie Calle convida conhecidos e desconhecidos a darem algumas horas de sono deixando-se olhar, fotografar, entrevistar (Calle. 2008). Das 45 pessoas que contacta, 28 respondem ao seu pedido e sucedem-se mantendo a sua cama ocupada. Sozinhas ou em casal, elas dormem não dormem, mudam ou não os lençóis, comem, respondem a Sophie Calle que as observa e fotografa todas as horas.

Para não contrariar a proposta do seu jogo, Sophie Calle toma o lugar das pessoas que não aparecem e contracta uma baby-sitter para fazer o mesmo. O jogo é o sistema

de representação que permite desenvolver as suas narrativas. Para este, Calle assume que antes de qualquer projecto procura estabelecer⁴⁹ as regras a que se propõe, o que permite que a própria se torne mais um elemento em transformação na narrativa que cria.

Com o registo fotográfico e escrito da sua observação, em *The Sleepers* Sophie Calle cria um inventário de uma situação que faz acontecer. Da mesma forma, em *The Shadow*, pede que lhe contratem um detective que a siga, e pede a um amigo que siga o detective. Este trabalho realiza-se num inventário feito com os documentos e testemunhos de três narradores (Sophie, o detective e o seu amigo) nem todos conscientes da experiência encenada. No caso do detective, este realiza o seu trabalho fornecendo as provas pedidas que servem a narrativa ficcional de *The Shadow*.

Tanto em *The Sleepers* como *The Shadow*, Sophie Calle parece encenar uma ficção para fazer o registo do real. Como Jacques Rancière defende, o real deve ser ficcionado para ser pensado (Rancière, 2010b: 45) e desta forma, através de um jogo tanto Sophie Calle como Stephen Shore criam as hipóteses para uma observação que responde a uma narrativa diferente da que estabelece a ideologia da verdade. Esta narrativa desenvolve-se realmente, e mantém no mesmo campo a fotografia enquanto arte e documento, o fotógrafo enquanto observador e testemunha.

Para um outro inventário do mundo, Stephen Shore e Sophie Calle fingem fotografar de olhos fechados através da fotografia amadora. Desta forma, eles revelam opções divergentes das escolhidas sistematicamente para a apresentação do quotidiano e comum.

III.1.2. Pesquisas para uma imaginação do real

Entre Sophie Calle e Stephen Shore, a procura de um outro inventário acontece através da pesquisa de estratégias de imaginação sobre o real que evidenciam a fotografia enquanto imagem.

Como George Didi-Huberman destaca, parece existir uma incapacidade de ver na

⁴⁹ Sophie procura estabelecer as regras do seu jogo e conhecer as regras dos outros. É o que acontece nos projectos em que responde ao jogo de outros como a colaboração desenvolvida com o escritor Paul Auster.

fotografia a sua ligação à imagem e à memória (Didi-Huberman, 2012: 39)⁵⁰. Sobre esta incapacidade salienta-se o que Jean-Paul Sartre anteriormente referira:

Mas a imagem é um certo tipo de consciência. A imagem é um acto e não uma coisa. A imagem é consciência de alguma coisa. (Sartre, 1988: 132)

Apresentando-se como uma coisa, um substituto da experiência do mundo através da reprodução das suas formas, a fotografia alimenta um imaginário universal. A fotografia tornou-se a imagem através da qual a sociedade é programada para acreditar em tudo (coisas) e não ver nada (imagens). Se a imagem pode ser consciência de alguma coisa, esta constrói-se em circuitos que permitem salvar apesar de tudo, um pouco da memória dos tempos⁵¹.

A partir da observação do quotidiano tanto Stephen Shore como Sophie Calle parecem partilhar a mesma questão, como fazer imaginar uma sociedade de imagens. Ambos os fotógrafos seguem um caminho a partir da transparência da utilização de uma fotografia sem estilo, sem o destaque da valorização da sua forma, para desenvolverem uma estrutura de imaginação a partir da proximidade que esta imagem estabelece socialmente.

A fotografia sem estilo de Sophie Calle caracteriza-se pela fotografia amadora, pela utilização de frames provenientes de câmaras de vigilância (*Unfinished*, 2003), pela fotografia sem autoria. Mas a ausência de um estilo em Stephen Shore caracteriza-se pela procura de uma fotografia que ilude uma transparência num sistema complexo de reconhecimento dos seus padrões e efeitos, fotografias conscientemente casuais e fotografias conscientemente transparentes.

Ambos fazem da transparência a proximidade de uma comunicação que permite uma fala comum. O esgotamento das disciplinas artísticas tradicionais está na incapacidade que estes meios têm de comunicar, de estabelecer uma relação com o mundo, de se aproximarem de um realismo reconhecido pela sociedade.

Como Marcel Duchamp argumenta no seu ensaio sobre o *Acto Criativo*, a obra de

⁵⁰ Citação do capítulo II.3. página 46.

⁵¹ Referência directa à citação de Georges Didi-Huberman presente no capítulo II.3. página 48: “*A imagem, tal como a história, não ressuscita absolutamente nada. Mas ela «redime»: ela salva um saber; ela recita apesar de tudo, apesar do pouco que pode, a memória dos tempos.*”(Didi-Huberman, 2012: 222)

arte é também construída pelo espectador, aliás é no seu reconhecimento que a obra de arte se realiza (Duchamp, 1953). Da mesma forma, é no reconhecimento da fotografia que esta se realiza enquanto imagem porque imaginada por alguém. Numa pesquisa da imaginação do real, Stephen Shore e Sophie Calle procuram meios para desencadear na fotografia a experiência da consciência de alguma coisa.

Em *Exquisite Pain*, Sophie Calle faz um projecto sobre a experiência da dor mais profunda. Ao contrário dos projectos de registo e observação de uma acção que faz acontecer ou segue, este trabalho desenvolve-se numa reflexão sobre algo que já aconteceu. Combinando um encontro amoroso para o fim de uma viagem que faz ao Japão, Sophie Calle diz encontrar aqui o momento mais infeliz da sua vida (Calle, 2008) quando recebe o aviso de que aquele com quem se iria encontrar não vem.

Dividido em duas partes, a primeira parte de *Exquisite Pain* é um diário sobre a sua viagem com fotografias, relatos, bilhetes, documentos, desde a partida de Paris até à chegada ao hotel de New Delhi onde Sophie Calle marca o encontro. Os vários fragmentos que se apresentam estão datados por um carimbo que sobre eles faz uma contagem decrescente para a infelicidade (p. ex. “91 Days to Unhappiness”) até ao momento em que Sophie Calle recebe a mensagem do encontro cancelado.



Fig. 10 - Página da primeira parte da publicação de *Exquisite Pain*. (fig. à esquerda)



Fig. 11 - Página da segunda parte da publicação de *Exquisite Pain*. (fig. à direita)

Chegado o dia zero com a carta daquele que não compareceu, começa a segunda parte deste projecto. Esta desenvolve-se com dois relatos, da dor mais profunda de Sophie Calle a par da dor mais profunda de outra pessoa. O relato de Sophie Calle é

contado quase todos os dias durante três meses e acompanhado da resposta que esta encontra entre desconhecidos e conhecidos sobre a pergunta: “Quando é que sofreste mais?”.

Na publicação de *Exquisite Pain* do lado esquerdo o testemunho de Sophie Calle repete-se numa contagem crescente que introduz o seu relato (p. ex. “8 days ago, the man I love left me.”), tendo do lado direito um testemunho anónimo que também relata a sua experiência. Enquanto que os testemunhos de outros aparecem uma única vez com uma fotografia diferente, o testemunho de Sophie Calle repete a mesma fotografia (a cama de hotel, o telefone), a mesma história, cada vez com menos palavras e com palavras menos destacadas.

Depois de três meses, Sophie Calle diz curar a sua dor através da repetição do seu relato e no encontro do relato de outros (Calle, 2008). Com uma única palavra no seu testemunho, Calle termina *Exquisite Pain* com “Enough”.

Apesar de desenvolver este projecto em 1985, apenas 15 anos depois Sophie Calle começa a concretizá-lo. Para construir um inventário sobre uma experiência comum, Calle cria uma montagem através dos documentos, fotografias, registos da sua viagem, dos carimbos e das fotografias que escolhe para apoiar os relatos de uma dor profunda.

Exquisite Pain aproxima-se do trabalho desenvolvido em *The Address Book*, onde Sophie Calle alia testemunhos reais a fotografias por si escolhidas. A fotografia aqui não parte de uma prova datada e localizada, mas ela torna o texto imaginável comprovando-o por via da ficção. O uso da fotografia permite que a palavra aponte para algo visível, algo reconhecível através da significação e percepção de um referente real.

Ao fotografar estamos a registar uma sensação, mas ao utilizar ou reutilizar uma fotografia estamos a criar sentido. (Blaufuks, 2014: 92)

Sophie Calle apropria-se de fotografias para lhes atribuir um sentido através da escrita. Este permite que o *punctum* como suplemento de Roland Barthes⁵² se torne um lugar onde a projecção individual é partilhada através dos circuitos construídos pelo texto.

⁵²No capítulo I.3. página 17 faz-se referência aos dois elementos que Roland Barthes reconhece no *punctum* da fotografia em *A Câmara Clara*. Estes são o *punctum* enquanto “Isto Foi”, o tempo que a fotografia congela e perpetua, e o *punctum* enquanto suplemento, aquilo que se acrescenta à foto e já lá está (Barthes, 2010: 65).

Os sentidos estão hipotecados entre signos e significados, no entanto como Sherrie Levine aponta, cada imagem está disponível e penhorada (Sherrie Levine *apud* Mah, 2003: 31). Para emancipar a fotografia de uma tradução do real, Sophie Calle cria um sistema de visibilidade onde as fotografias não se apresentam apenas como uma janela transparente de um sentido programado.

Na procura de uma imaginação do real, Sophie Calle recorre à montagem para revelar, mostrar, criar um espaço entre as várias traduções para que estas não podendo iludir o real, requeiram uma imaginação sobre o intraduzível.

Precisamos de montar o que não podemos ver, para, se possível, dar a pensar as diferenças entre algumas mónadas visuais – separadas, lacunares – como uma forma de dar a conhecer apesar de tudo aquilo que é impossível ver inteiramente, aquilo que permanece inacessível como um todo. (Didi-Huberman, 2012: 176)

Sophie Calle diz ver o que não diz e dizer o que não vê (Christine Macel *apud* Calle, 2008:21). Desta forma, a fotografia mostra o que a escrita não consegue revelar e a escrita indica o que a fotografia não pode dizer. Não só *Exquisite Pain* e *The Address Book* servem o sistema de visibilidade de Sophie Calle. Todos os seus projectos onde a fotografia e a escrita se apresentam partem de uma necessidade de montar para revelar algo que vai além dos limites e efeitos da tradução de um meio.

É pela relação que a fotografia estabelece com a escrita, que esta deixa de se dar como a janela transparente de coisas, para desencadear o movimento das relações que permitem a fotografia tocar o real. Este movimento não é único, nem definido, nem conclusivo. Entre a imagem penhorada e a imagem disponível, ele realiza-se através do espectador, da sua projecção e do seu reconhecimento. É porque o sentido se encontra num movimento entre o texto e a imagem que este não se reduz a uma coisa e permite que a fotografia se revele como um acontecimento, a consciência de alguma coisa.

Entre a escrita e a fotografia, Sophie Calle constrói um sistema de visibilidade na pesquisa de uma imaginação do real e assim contraria a inconsciência da crença numa imagem transparente. De forma diferente, Stephen Shore procura uma imaginação do real através da experiência que a fotografia transmite. Dedicado exclusivamente ao medium da fotografia⁵³ este explora as suas potencialidades, a forma como este meio se relaciona com o real e o que nele ilude uma transparência, tradução, ilustração.

⁵³ Ainda que com o apoio da legenda indicativa do local, hora, data das suas fotografias.

Ao contrário de Sophie Calle que mantém um estilo semelhante aos seus primeiros trabalhos, encontrar um estilo único na obra de Stephen Shore parece difícil. No entanto o fotógrafo destaca a autonomia que as suas decisões formais foram adquirindo ao longo da sua carreira.

Como afirma em *The Nature of Photography*, a consciência do modelo mental que interfere na realização de uma fotografia permite ao fotógrafo agir sobre o controlo da interacção espontânea que se estabelece entre a sua observação, compreensão, imaginação e intenção (Shore, 1998: 76). É através do questionamento dos efeitos e limites presentes neste meio que Stephen Shore aponta para uma consciência da fotografia trabalhada pelo fotógrafo nas decisões do acto de fotografar.

Partindo da vontade de criar fotografias conscientemente casuais, após a exposição de 1972 de *American Surfaces*, Stephen Shore procura uma solução de qualidade superior aos 35mm escolhidos. Para registar tudo e todos adquire a máquina fotográfica Crown Graphic com um negativo 4x5 (10x12cm). Descontente com o efeito do flash desta máquina⁵⁴, Shore opta por fotografar com tripé, o que favorece a escolha de motivos de arquitectura, edifícios, paisagens (Stephen Shore *apud* Company, 2014: 32) e também o uso de câmaras maiores, começando a usar o negativo 8x10 (20x25cm).

Com a escolha de câmaras de grande formato, Stephen Shore deixa de fotografar através de um pequeno orifício que mostrava a imagem reflectida por um espelho. Para um negativo maior, o fotógrafo recorre a uma câmara onde a imagem que se apresenta no visor é do mesmo tamanho que o negativo e apesar de estar invertida, permite uma percepção melhor sobre o enquadramento para o qual a lente aponta.

A câmara de grande formato estabelece uma relação diferente entre o fotógrafo, câmara e mundo. Com esta altera-se a forma de perceber, registar, estruturar uma fotografia e o tempo de reflexão sobre a imagem aumenta. Entre definir o enquadramento, preparar a exposição e colocar o negativo para fotografar, as fotografias de momentos fugazes (sem preparação prévia) que se encontram em *American Surfaces* desaparecem. Para um processo mais lento, a câmara de grande formato tem a vantagem

⁵⁴ Stephen Shore refere que a Rollei de 35 mm usada para *American Surfaces* tinha a particularidade do flash se encontrar por baixo da lente, o que permitia um efeito de sombra diferente das outras máquinas que normalmente têm o flash por cima (Stephen Shore *apud* Company, 2014: 31) como a Crown Graphic.

de inscrever na fotografia pormenores de extrema precisão muitas vezes reconhecidos somente na sua impressão.

Para continuar *American Surfaces*, na manhã de 3 de Julho de 1973 Stephen Shore começa a fazer outra viagem pelos Estados Unidos conduzindo-o a um outro projecto, *Uncommon Places*. Este acontece durante as viagens que realiza nos onze anos seguintes, onde fotografa estações de gasolina, casas, estradas, paisagens, interiores, quartos de hotel e alguns retratos (Schmidt-Wullffen *apud* Shore, 2004: 7).

Ao optar por um dispositivo diferente, Stephen Shore começa em *Uncommon Places* outra investigação sobre a forma de inventariar o mundo⁵⁵. Como refere, a escolha da grande formato com o seu método de trabalho lento desencadeava uma decisão mais consciente, e pela sua precisão, esta permitia uma comunicação onde o mundo aparecia segundo um estado de maior consciência (Shore, 2004).

Para fotografias conscientemente transparentes, Stephen Shore diz questionar-se sobre as suas escolhas formais a partir da utilização do visor da máquina de grande formato, ao prestar mais atenção sobre as escolhas que impunha sobre o real face à experiência que este lhe transmitia.

Numa destas escolhas, Stephen Shore apercebe-se de estar a utilizar uma solução da pintura do séc.XVII para resolver uma escolha de uma fotografia do século XX. Esta solução respondia a um cânone de um sistema de representação que define a perspectiva a partir do centramento da imagem. Procurando estruturar a fotografia para comunicar a sua experiência de estar ali, naquele tempo (Shore, 2011), Shore questiona a forma como organiza a informação dentro do próprio enquadramento e procura reconhecer a estrutura que escolhe para o conteúdo das suas fotografias.

Privilegiando as características específicas da fotografia pela sua capacidade de tocar o tempo, Stephen Shore destaca a diferença entre esta e a pintura. Se a pintura responde a uma composição, algo que se junta, a fotografia parte de uma síntese (Shore, 2011) uma ordem que se impõe sobre o mundo. Para impor uma ordem, Shore procura criar uma experiência fotográfica não para revelar o mundo, mas uma imagem deste.

⁵⁵ Para o registo de tudo e todos de *American Surfaces*, a câmara de grande formato torna-se um meio complexo que dificulta e impossibilita algumas das escolhas de conteúdo e forma que Stephen Shore faz anteriormente, como por exemplo fotografar omeletes (Schmidt-Wullffen *apud* Shore, 2004: 10).

Como o próprio destaca, o mundo da fotografia está contido no enquadramento, este não é um fragmento de um mundo maior (Shore, 1998: 35).



Fig. 12 - Stephen Shore, *Beverly Boulevard and La Brea Avenue, Los Angeles, California, June 21, 1975*, 1975. Da série *Uncommon Places*.

Através das hipóteses de um dispositivo usado por um sujeito, impor uma ordem é estabelecer os limites do mundo a partir dos quais se cria uma imagem, uma forma que apresenta um conteúdo, elaborada sobre escolhas mais ou menos conscientes. Para o fotógrafo, esta forma não se define enquanto ilustração de um conteúdo, mas como uma expressão criativa em si, uma forma de fazer sentido (Stephen Shore *apud* Sante, 2007).

A transparência do projecto *Uncommon Places* é diferente da transparência de *American Surfaces*. Esta não resulta da utilização de um meio que evoca o habitual realismo do quotidiano, mas de um meio que pela sua precisão esboça uma representação demasiadamente transparente, realista.



Fig. 13 - Stephen Shore, *Merced River, Yosemite National Park, California, August 13, 1979*, 1979. Da série *Uncommon Places*.

Stephen Shore aproveita a precisão da imagem de grande formato para tentar criar uma linha unificadora entre os vários elementos que insere num enquadramento. Desta forma, a fotografia deixa de seguir os cânones de um sistema de representação para apelar à consciência da ilusão de uma imagem transparente.

Para David Company, as fotografias de *Uncommon Places* levam o espectador a reflectir sobre a própria ilusão da imagem enquanto janela transparente do mundo. Esta reflexão deve-se à elevada atenção que as suas fotografias exigem pelos vários elementos que se destacam, levando a uma análise sobre a imagem que enfraquece a sua ilusão (Company, 2014: 42).



Fig. 14 - Stephen Shore, *South of Klamath Falls, U.S. 97, Oregon, July 21, 1973*, 1973.
Da série *Uncommon Places*.

Para Stephan Schmidt-Wulffen, as fotografias de *Uncommon Places* confrontam o espectador com uma parede e não uma janela (Shore e Schmidt-Wulffen, 2004: 12). Com um foco total e elevada precisão, elas contrariam a ilusão habitual de um espaço tridimensional onde se destacam certos planos, para se relacionarem num único plano favorecendo a visão da imagem como uma superfície. Nesta, Schmidt-Wulffen reforça que não estando posicionado sobre a imagem (sem um foco) o espectador tem uma experiência mais difusa da realidade (Shore e Schmidt-Wulffen, 2004: 13).

Numa experiência difusa, Stephen Shore propõe uma imaginação para o real através da estranheza do que parece demasiadamente transparente numa fotografia. A atenção sobre a imagem não encontra o sistema de representação que esta ilude, mas leves assimetrias que contrariam o automatismo de um reconhecimento.

Ao contrário de *American Surfaces*, *Uncommon Places* foi bem recebido. Porém

Stephen Shore assume que depois deste projecto percebera que durante anos dedicara-se exclusivamente a fotografar a cores, com a câmara de grande formato, paisagens e edifícios. Como refere, muitas das questões formais que o levam a explorar novas soluções em *Uncommon Places* deixam de se equacionar (Stephen Shore *apud* Campany, 2014: 35) passando a reagir automaticamente a problemas que anteriormente o obrigaram a voltar ao mesmo local para escolher outra solução fotográfica.

Sem estas questões, o trabalho de Stephen Shore mantém a investigação sobre o medium da fotografia. Questionando outras formas de imaginar o real, este contraria as convenções presentes no dispositivo fotográfico para uma ilustração do mundo, reflectindo sobre as opções estéticas dominantes que repetem conteúdos sobre formas preestabelecidas.

Se nos anos 70 Stephen Shore foi um dos primeiros fotógrafos a trazer a fotografia a cores para uma galeria de arte, nos anos 90 volta a fotografar a preto e branco para contrariar a convenção que favorecia o uso da fotografia a cores nos espaços artísticos (Stephen Shore *apud* Campany, 2014: 46). O trabalho de Stephen Shore questiona também as convenções do medium da fotografia quando este fotografa jogadores de baseball com a câmara de grande formato ou quando usa a mesma câmara para fotografar pessoas em Itália (Luzzara, 1993). A investigação deste fotógrafo contraria as possibilidades predefinidas que a fotografia transporta na sua relação com o real, apontando para a construção de outros sentidos.

Muitos dos seus trabalhos são acompanhados por um registo diário, notas, que apoiam a sua experiência fotográfica. Através da legenda, Stephen Shore transmite o que a fotografia falha, a indicação precisa da hora, local, a certeza do “Isto Foi” a que esta se refere.

Fotografando jornais, utilizando documentos e outros registos, para construir um sentido através da fotografia, Shore por vezes recorre a um sistema de visibilidade semelhante ao de Sophie Calle. Em *Mose. A preliminary report*, 2011 o fotógrafo alia as suas fotografias a planos de engenharia, mapas históricos, fotografias de arquivo que fomentam a inundação de uma lagoa de Veneza e a construção de uma zona de protecção. Inseridos numa única narrativa, estes são os vestígios de um acontecimento

que se apresenta na diluição da fotografia enquanto arte e a fotografia enquanto documento.

Numa pesquisa para a imaginação do real, Stephen Shore procura compreender os efeitos da escolha de uma forma sobre um conteúdo e os motivos que levam a elogiar determinado referente do mundo. Através deste, Shore emancipa a sua escolha das definições que determinam o aqui e agora da fotografia num mito. Para exprimir um pouco da memória dos tempos, Stephen Shore reforça que a qualidade e intensidade da atenção do fotógrafo fica impressa no nível mental da fotografia (Shore, 1998: 65). Este não aparece por magia mas através da consciência do fotógrafo sobre os limites e efeitos do seu medium.

Para guardar a forma e a pressão do tempo o fotógrafo não tenta modificar o mundo, mas obriga o aparelho a revelar as suas potencialidades (Flusser, 1998: 45) e através destas propõe uma imaginação para o real.

Para uma consciência da fotografia, Sophie Calle e Stephen Shore fazem uma investigação sobre as possibilidades de imaginação e memória que esta imagem transporta na sua relação com o quotidiano, banal e comum.

O seu trabalho contraria a transparência do real presente nos discursos da fotografia. Procurando construir imagens para uma sociedade de janelas, estes fotógrafos partem do que se entende como transparente para aproximar o espectador de uma imagem em devir.

Em Stephen Shore não há conteúdo sem forma e é pela sua consciência que a ilusão do que é transparente dá lugar à opacidade de uma imagem.

Em Sophie Calle não há sentido sem narrativa. E é pela consciência do vazio de várias traduções que a transparência da escrita e da fotografia dá lugar a sinais transportadores de outros sentidos.

Ambos os fotógrafos investigam sobre os meios que tornam presente o passado das coisas e fazem da fotografia o objecto da sua exploração crítica. Para uma resistência à significação, a um imaginário universal, a um inventário totalizador do mundo, estes fotógrafos sugerem no campo artístico um outro arquivo que salva um

pouco da memória dos tempos, contrariando a inconsciência da fotografia.

Na realidade, são elas [as fotografias] que manipulam o receptor para o comportamento ritual, em proveito dos aparelhos. Reprimem a sua consciência histórica e desviam a sua faculdade crítica para que a estupidez absurda do funcionamento não seja consciencializada. Assim, as fotografias vão formando um círculo mágico em torno da sociedade, o universo das fotografias. Contemplar este universo visando quebrar o círculo seria emancipar a sociedade do absurdo. (Flusser, 1998: 79)

CONCLUSÃO

A inconsciência acompanha a história da fotografia. Desde o seu aparecimento, a fotografia responde a um mito que ainda hoje estabelece nesta uma transparência do real, uma cópia e não uma imagem.

Para cumprir com os desejos do capitalismo e positivismo da sociedade burguesa, a fotografia instaurou-se como uma imagem transparente que, na suposição de uma neutralidade, representa a realidade e serve de prova de verdade. Como um equivalente do mundo, esta ilude uma linguagem universal feita a partir de um conjunto de sentidos e significados entendidos como traduções do real. Nestes, a reprodução de uma aparência coincide com a reprodução de um significado que propaga a memória e os modelos de uma História Universal.

Para ser documento a fotografia inseriu-se no arquivo, para ser testemunho inseriu-se no jornal, para ser memória inseriu-se no álbum, e obra de arte no museu. No inventário do mundo é a exposição que propaga uma forma de sentir, de mostrar que constrói a transparência e crença por determinada fotografia. O que faz acreditar numa fotografia é também a repetida acção que torna uma aparência conhecida, familiar e íntima.

Programando a memória e o desenho de sonhos futuros, o mundo apresenta-se segundo uma formatação da percepção e compreensão resultante do domínio de um discurso ideológico. Em oposição a este discurso, Walter Benjamin inicia uma opacidade crítica que influencia o pensamento sobre as consequências de uma inconsciência da fotografia.

A difícil aceitação da fotografia enquanto arte, pela redução do seu testemunho a uma arte ou de uma arte a cópia do real, desencadeia um questionamento sobre os efeitos das suas práticas e valores. É pela instabilidade do discurso da fotografia enquanto arte, que esta serve de objecto de exploração para alguns fotógrafos que procuram uma consciência para a fotografia.

Numa sociedade dominada por imagens não vistas, a fotografia encontra na arte um destaque, um lugar e tempo, de pensamento, contemplação que favorece o seu

reconhecimento enquanto imagem. Neste espaço, alguns fotógrafos contrariam a transparência da fotografia com estratégias que favorecem uma projecção além de um imaginário universal, e a consequente realização da imagem porque imaginada por alguém. Sem a evidência de um heroísmo do olhar ou de uma cópia do real, o trabalho destes parte da diluição dos discursos que dividem aquele que observa daquele que testemunha.

A diluição dos discursos da fotografia responde também à diluição do sistema de representação que diferencia o testemunho da ficção, a História das histórias e questiona o seu universalismo. Para contrariar a ilusão da civilização de imagens que fazem perder a visão, consciência e responsabilidade perante a história, o regime estético iniciado pelo realismo literário do séc. XIX confronta a pesquisa artística da procura da verdade com os discursos científicos, históricos que fundamentam a sua prática.

Seguindo o mesmo caminho, na fotografia enquanto arte assiste-se a uma vontade de procurar representar o real, verdadeiro, comum fora do domínio da História Universal. Num outro inventário simula-se a transparência de um documento numa ordem e montagem criada a partir de um sujeito, justificada por uma narrativa sem limites entre o ficcional e o real.

Na procura de circuitos que permitam ao “Isto Foi” da fotografia encontrar a sua ligação à imagem e à memória (emancipando-a de uma cópia do mundo) tanto o fotógrafo como o crítico responsabilizam-se pela procura de uma opacidade que revele os efeitos dos discursos que formatam a experiência e a memória dos tempos.

Walter Benjamin, Roland Barthes, Vilém Flusser, John Tagg, Susan Sontag, Allan Sekula, Jacques Rancière, George Didi-Huberman através de uma opacidade crítica contrariam a transparência com que fotografia é recebida e sugerem novos caminhos para que a imagem que toca o real se aproxime de um ideal que parte de um questionamento ao longo dos tempos. Partindo do que se percebe como transparente, o trabalho de Stephen Shore e Sophie Calle serve a apresentação de uma investigação sobre as possibilidades que a fotografia transporta para a imaginação do mundo, da sua memória, da sua experiência propondo uma imagem em devir num outro inventário.

Reconhecer os meios que alimentam a inconsciência da fotografia é também encontrar as hipóteses que esta imagem traz para tornar presente um testemunho. Este constrói-se pela necessidade de ler, compreender, imaginar na fotografia a imagem penhorada e disponível, a marca do passado que constrói no presente uma imagem e não apresenta uma cópia.

A necessidade de imaginação justifica a urgência de uma consciencialização da fotografia para que a memória do mundo não se defina exclusivamente num inventário nem se anule pela sua impossível tradução. A responsabilidade do fotógrafo e do crítico de contrariar a ilusão das falsas janelas de uma sociedade de imagens serve a criação de uma opacidade que contraria o estado de alienação social da fotografia.

Para uma consciencialização apresenta-se uma investigação sobre as formas que definem conteúdos, as escolhas que privilegiam motivos, as práticas que definem acções, as falsas percepções que estabelecem sentidos, as críticas que apesar de tudo disponibilizam imagens.

BIBLIOGRAFIA(S) / REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abbott, Berenice (1951/2013) “A Fotografia na Encruzilhada” em *Ensaaios Sobre Fotografia de Niépce a Krauss*, editado por Alan Trachtenberg. Lisboa: Orpheu Negro
- Amar, Pierre-Jean (2007) *História da Fotografia*. Lisboa: Edições 70
- Arago, Dominique François (1839/2013) “Relatório” em *Ensaaios Sobre Fotografia de Niépce a Krauss*, editado por Alan Trachtenberg. Lisboa: Orpheu Negro
- Badger, Gerry (2002) *Stephen Shore, in praise of a «Quiet» Photographer* [Consult. 2016-07-23]. Disponível em: <<http://stephenshore.net/press/Badger.pdf>>
- Barthes, Roland (1980/2010) *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70
- Barthes, Roland (1982/2013) “Retórica da Imagem” em *Ensaaios Sobre Fotografia de Niépce a Krauss*, editado por Alan Trachtenberg. Lisboa: Orpheu Negro
- Batchen, Geoffrey (2001) *Each Wild Idea: Writing Photography History*. London, The Mit Press Cambridge
- Batchen, Geoffrey (1997) *Burning with Desire: The Conception of Photography*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology
- Batchen, Geoffrey (2011) *Photography Degree Zero: Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*. Massachusetts: The MIT Press
- Baudelaire, Charles (1862/2013) “O Público Moderno e a Fotografia” em *Ensaaios Sobre Fotografia de Niépce a Krauss*, editado por Alan Trachtenberg. Lisboa: Orpheu Negro
- Bazin, André (1990/2013) “A Ontologia da Imagem Fotográfica” em *Ensaaios Sobre Fotografia de Niépce a Krauss*, editado por Alan Trachtenberg. Lisboa: Orpheu Negro
- Bell, Julian (2009) *Espelho do Mundo: uma nova história da Arte*. Lisboa: Orpheu Negro
- Benjamin, Walter (2006) *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim
- Benjamin, Walter (2004) *Imagens de Pensamento*. Lisboa: Assírio & Alvim
- Benjamin, Walter (1929/1994) “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia” em *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Blaufuks, Daniel (2014) *Toda a Memória do Mundo parte um*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda

- Bois, Yve-Alain (2006) *Paper Tigress* [Consult. 2016-08-23]. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40368423>>
- Calle, Sophie (2004) *Exquisite Pain*. London: Thames & Hudson
- Calle, Sophie (1983/1988) *Sophie Calle. Suite Vénitienne. Jean Baudrillard. Please Follow Me*. Washington: Bay Press
- Calle, Sophie (2010) *Sophie Calle: True Stories*. Goteborg: Hasselblad Foundation; Gottingen: Steidl
- Calle, Sophie e Auster, Paul (1998) *Double Game*. London: Violette
- Calle, Sophie e Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou (2003/2008) *Sophie Calle: M'as-Tu Vue*. London: Prestel.
- Campany, David (2014) *Ways of Making Pictures* [Consult. 2016-07-20]. Disponível em: <<http://stephenshore.net/press/campany.pdf>>
- Charlesworth, Michael (1995) “Fox Talbot and the ‘white mythology’ of photography” in *Word & Image*, Vol. 11, No.3
- Crewdson, Gregory (2011) *Heroes & Mentors: Stephen Shore and Gregory Crewdson* [Consult. 2016-07-20]. Disponível em: <<http://www.pdnonline.com/features/Heroes-and-Mentors-St-3200.shtml>>
- Crimp, Douglas (1980) *On the Museum's Ruins* [Consult. 2016-07-26]. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3397701.html>>
- Crimp, Douglas (1981/1990) “The Museum's Old/ The Library's New Subject” in *The Contest of meaning: critical histories of photography*, edited by Richard Bolton. Massachusetts: The MIT Press
- Daguerre, Louis (1839/ 2013) “Daguerreótipo” em *Ensaio Sobre Fotografia de Niépce a Krauss*, editado por Alan Trachtenberg. Lisboa: Orpheu Negro
- Didi-Huberman, Georges (2013/2015) *Falenas. Ensaio sobre a aparição*, 2. Lisboa: KKYM
- Didi-Huberman, Georges (2004/2012) *Imagens Apesar de Tudo*. Lisboa: KKYM
- Duchamp, Marcel (1953) *The Creative Act* [Consult. 2013-12-11]. Disponível em: <http://www.rae.com.pt/Mestrado_13a.htm>
- Enwezor, Okwui (2008) *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*.

New York: International Center of Photography

Frade, Pedro Miguel (1992) *Figuras de Espanto: A fotografia antes da sua cultura*. Lisboa: Edições ASA

Foucault, Michel (1966/2014) *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências*. Lisboa: Edições 70

Foucault, Michel (1969/2014) *A Arqueologia do Saber*. Lisboa: Edições 70

Flusser, Vilém (1983/1998) *Ensaio Sobre a Fotografia. Para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio d'Água Editores

Flusser, Vilém (2002) *Writings*. Minneapolis: University of Minnesota Press

Flusser, Vilém (1990) *Lecture sobre la fotografía* [online]. Budapeste. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZWcX3XQyukg>>

Freund, Gisèle (1989) *Fotografia e Sociedade*. Lisboa: Vega

Goodman, Nelson (1995) *Modos de fazer mundos*. Porto: Asa

Gunning, Tom (2008) “What's the point of an index? Or, faking photographs” in *Still Moving: Between Cinema and Photography*, edited by Karen Beckman and Jean Ma. Durham: Duke Press

Holmes, Oliver Wendell (1859/2013) “O Estereoscópio e o Estereógrafo” em *Ensaio Sobre Fotografia de Niépce a Krauss*, editado por Alan Trachtenberg. Lisboa: Orpheu Negro

Jiang, Rong (2007) *The Apparent is the Bridge to the Real* [Consult. 2016-07-20]. Disponível em: <<http://www.americansuburbx.com/2012/01/interview-stephen-shore-the-apparent-is-the-bridge-to-the-real-2007.html>>

Kittler, Friedrich (1986/1999) *Gramophone, Film, Typewriter*. California: Stanford University Press

Kittler, Friedrich (2011) “Técnicas Artísticas” em *Novos Media, Novas Práticas*, editado por Maria Teresa Cruz. Lisboa: Nova Vega

Krauss, Rosalind E. (1999) *Reinventing the Medium* [Consult. 2013-12-12]. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1344204.html>>

Krauss, Rosalind E. (2006) *Two Moments from the Post-Medium Condition* [Consult. 2013-12-23]. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40368424.html>>

Le Goff, Jacques (1977/2000) *História e Memória. II º Volume: Memória*. Lisboa: Edições 70

Liesbrock, Heinz (1994) “*That you o'erstep not the modesty of nature*” *Stephen Shore's Concept of the Image* [Consult. 2016-07-15]. Disponível em: <<http://stephenshore.net/press/Liesbrock.pdf>>

Mah, Sérgio (2003) *A Fotografia e o Privilégio de um Olhar Moderno*. Lisboa: Edições Colibri

McLuhan, Marshall (1964/1996) *Understanding media: the extensions of man*. London: The MIT Press

McLuhan, Marshall (1967/2001) *The Medium is the Massage; An Inventory of Effects*. Corte Madera: Gingko Press

Medeiros, Margarida (2008) *FOTOGRAFIA(S)*. Revista de Comunicação e Linguagens, Edição 39. Lisboa: Relógio d'Água Editores

Niépce, Joseph Nicéphore (1839/ 2013) “Acerca da Heliografia” em *Ensaio Sobre Fotografia de Niépce a Krauss*, editado por Alan Trachtenberg. Lisboa: Orpheu Negro

Pinto de Almeida, Bernardo (1995) *Imagem da Fotografia*. Lisboa: Assírio& Alvim e Bernardo Pinto de Almeida

Rancière, Jacques (2008/2010a) *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro

Rancière, Jacques (2000/2010b) *Estética e Política: A Partilha do Sensível*. Porto: Dafne Editora

Roberts, John (2008) “On the Ruins of Photography Culture” in *The Meaning of Photography*, edited by Robin Kelsey and Blake Stimson. Williamstown: Sterling and Francine Clark Art Institute

Rukeyser, Muriel e Vestal, David (1990) *Berenice Abbott Photographs*. Washington: Smithsonian Institution

Samain, Etienne (2012) “As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo” em *Revista Visualidades*. Goiânia. v.10 n.1, pp. 151–164.

Sante, Luc (2007) *Stephen Shore interviewed by Luc Sante* [Consult. 2016-07-20]. Disponível em: <http://stephenshore.net/press/Aperture_Apr_07.pdf>

Sartre, Jean-Paul (1936/1988) *A Imaginação*. Lisboa: Difel

Searle, Adrian (1993) *Talking Art 1: Chris Burden, Sophie Calle, Leon Golub, Dan*

Graham, Richard Hamilton, Susan Hiller, Mary Kelly, Andreas Serrano, Nancy Spero. London: Institute of Contemporary Arts

Sekula, Allan (1986) *The Body and the Archive* [Consult. 2015-05-01]. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/778312.html>>

Sekula, Allan (1981) *The Traffic in Photographs* [Consult. 2015-11-13]. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/776511>>

Sekula, Allan (1984/2013) “Sobre a Invenção do Significado da Fotografia” em *Ensaaios Sobre Fotografia de Niépce a Krauss*, editado por Alan Trachtenberg. Lisboa: Orpheu Negro

Shore, Stephen (2005) *American Surfaces*. London: Phaidon Press

Shore, Stephen (2011) *Form and Pressure* [Consult. 2016-5-17]. Disponível em: <<http://stephenshore.net/writing/formandpressure.pdf>>

Shore, Stephen (1998) *The nature of photographs*. London: The Johns Hopkins University Press

Shore, Stephen e Schmidt-Wulffen, Stephan (2004) *Stephen Shore: Uncommon Places: The Complete Works*. London: Thames and Hudson

Shore, Stephen e Tillman, Lynne (1995) *The Velvet Years. Warhol's Factory, 1965-67*. London: Pavilion Books

Sontag, Susan (1973/2012) *Ensaaios sobre Fotografia*. Lisboa: Quetzal Editores

Sontag, Susan (2003/2015) *Olhando o Sofrimento dos Outros*. Lisboa: Quetzal Editores

Stiegler, Bernd (2008) “Photography as the Medium of Reflection” in *The Meaning of Photography*, edited by Robin Kelsey and Blake Stimson. Williamstown: Sterling and Francine Clark Art Institute

Tagg, John (1992) *Grounds of Dispute: Art History, Culture Politics and Discursive Field*. London: Macmillan

Tagg, John (1988/ 2002) *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. New York: Palgrave Macmillan

Tagg, John (2009) *The Disciplinary Frame: Photography Truths and the Capture of Meaning*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Tagg, John (1982/2013) “O «Curso» da Fotografia” em *Ensaaios Sobre Fotografia de Niépce a Krauss*, editado por Alan Trachtenberg. Lisboa: Orpheu Negro

Talbot, William Henry Fox (1969) *The Pencil of Nature*. New York: Da Capo Press

Talbot, William Henry Fox (1844-1846/2013) “Breve Esboço Histórico da Invenção da Arte” em *Ensaaios Sobre Fotografia de Niépce a Krauss*, editado por Alan Trachtenberg. Lisboa: Orpheu Negro

Todorov, Tzvetan (1984) *Literatura e Realidade (que é o realismo)*. Lisboa: Publicações Dom Quixote

Trachtenberg, Alan (1980/2013) *Ensaaios Sobre Fotografia de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orpheu Negro

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1

William Henry Fox Talbot, *A Scene in a Library*, -1844 [antes de 22 de Março de 1844]. Disponível em: <http://images.metmuseum.org/CRDImages/ph/web-large/DP147239.jpg>

Fig. 2

David Octavius Hill e Robert Adamson, *Peixeira de Newhaven*, 1843-47. Disponível em: <http://images.metmuseum.org/CRDImages/ph/web-large/DP140497.jpg>

Fig. 3

Eugène Atget, *Quai d'Anjou, 6h du matin*, 1924. Disponível em: <http://images.metmuseum.org/CRDImages/ph/web-large/DP124783.jpg>

Fig. 4

Fotografia da instalação da exposição *Family of Man*, em 1955 no MoMA. Disponível em: http://moma.org/d/c/installation_images/W1siZiIsIjM1ODk3OCJdLFsicCIIsImNvbnZlcnQiLCItcmVzaXplIDlwMDB4MjAwMFx1MDAzZSJdXQ.jpg?sha=0d83ab9a8fab48c6

Fig. 5

Stephen Shore, *New York City, New York, September - October 1972*, 1972. Da série *American Surfaces*. Disponível em: <http://www.stephenshore.net/photographs/seven/3.jpg>

Fig. 6

Stephen Shore, *Queens, New York, April 1972*, 1972. Da série *American Surfaces*. Disponível em: <http://www.stephenshore.net/photographs/seven/18.jpg>

Fig. 7

Páginas de *Suite Vénitienne* da publicação de 2015 de Siglio. Disponível em: <http://anotherimg.dazedgroup.netdna-cdn.com/786/azure/another-prod/340/1/341582.jpg>

Fig. 8

Página do jornal *Libération* com primeira publicação de *The Address Book*. Disponível em: http://www.placartphoto.com/media/PlacArt/Book_Image/image/2781/scalex/410;sophie_calle_l-homme_au_carnet.jpg

Fig. 9

Conjunto de registos de *The Sleepers*. Disponível em: <http://slcvisualresources.tumblr.com/post/60945504847/sophie-calle-les-dormeurs-the-sleepers-1979>

Fig. 10

Página da primeira parte da publicação de *Exquisite Pain*. Disponível em: <http://5centsapound.tumblr.com/post/53697405215/sophie-calle-exquisite-pain-part-i-presents>

Fig. 11

Página da segunda parte da publicação de *Exquisite Pain*. Disponível em: <https://ecjordan.wordpress.com/2014/06/24/sophie-calles-exquisite-pain/>

Fig. 12

Stephen Shore, *Beverly Boulevard and La Brea Avenue, Los Angeles, California, June 21, 1975*, 1975. Da série *Uncommon Places*. Disponível em: <http://www.stephenshore.net/photographs/six/15.jpg>

Fig. 13

Stephen Shore, *Merced River, Yosemite National Park, California, August 13, 1979*, 1979. Da série *Uncommon Places*. Disponível em: <http://www.stephenshore.net/photographs/six/20.jpg>

Fig. 14

Stephen Shore, *South of Klamath Falls, U.S. 97, Oregon, July 21, 1973*, 1973.

Da série *Uncommon Places*. Disponível em: <http://www.stephenshore.net/photographs/six/3.jpg>